ARTESANOS CONTEMPORANEOS:
ENTRE LA CREACIÓN Y EL MERCADO

Ana María Dupey



ARTESANOS CONTEMPORANEOS:
ENTRE LA CREACIÓN Y EL MERCADO

ANA MARÍA DUPEY

ARTESANOS CONTEMPORANEOS: ENTRE LA CREACIÓN Y EL MERCADO

ANA MARÍA DUPEY

Buenos Aires
Argentina
2012

INDICE DE CONTENIDO

TERCERA PARTE

CUARTA PARTE.

Introducción

Este libro trata sobre una problemática social recurrente en la vida cotidiana como es el proceso por el que un grupo se identifica a sí mismo de un modo diferente con respecto a cómo es identificado por otros miembros de la sociedad. Diferencia que tiene importantes efectos en los procesos de comunicación intergrupal, en términos de las percepciones y valoraciones que ponen en juego los grupos sociales involucrados. La observación etnográfica fue revelando cómo los artesanos -que se desempeñan en las ferias de la ciudad de Buenos Aires- en sus comportamientos ponen de manifiesto la brecha entre los procesos de institucionalización social de la categoría artesano y la identificación diferencial que producen los receptores de dicha categorización. Para arribar al entendimiento de estos procesos de identificación social diferencial se tomaron en cuenta por un lado, los enfoques sociológicos que anclan el proceso de categorizar grupos en la institucionalización de la vida social y por otro, los aportes disciplinarios del Folklore, que focalizan en cómo un grupo produce el diferencial de su identidad en el marco de la vida social institucionalizada. Estos últimos proveyeron recursos analíticos para determinar las operaciones concretas por las que un grupo transforma elementos sociales dados para generar comportamientos alternativos en los cuales plasma su manera diferente de representarse e interpretarse a sí mismo y a su entorno social. Cuestión clave para el objetivo de este libro.

Para ello se tomaron en cuenta las prácticas discursivas de autoconstitución y reconocimiento de los artesanos en relación con-

trastiva con la regulación normativa y la coacción de las reglas sociales que posibilitan dichas prácticas así como, también, los otros actores sociales con quienes interactúan y toman como referentes. Su análisis fue poniendo de manifiesto cómo frente a las normativas que definen y limitan las posiciones a las que son convocados los artesanos, éstos producen transformaciones en las que aflora su identidad diferencial. A lo largo de la investigación se exploraron las distintas situaciones y contextos en los que los artesanos activan su identidad diferencial frente a fuerzas que los amenazan, para definir situaciones novedosas o ganar control sobre las mismas o establecer fronteras con competidores. Pero dicha identidad se fue revelando como un hacer activo, cambiante y abierto con el que los artesanos se hallan comprometidos en términos cognitivos, expresivos y éticos, que los aglutina en términos grupales. Pero, como se ha inferido del análisis de observaciones etnográficas multisituadas, entrevistas abiertas y semi-estructuradas, ello no supone una homogeneidad unificadora. No se trata de que los miembros del grupo participen del mismo conjunto de rasgos, sino del debate compartido que lleva ínsito el proceso de identificación: las fronteras de la actividad laboral, la definición del auténtico artesano, los criterios para determinar las jerarquías dentro del grupo, la producción y transmisión del conocimiento sobre la comercialización, las incertidumbres laborales (precariedad de los permisos de trabajo en las ferias, las crisis económicas, etc.), la relación con el puesto en la feria, con el paño donde despliega sus obras, con el público y con las oficinas gubernamentales de la ciudad de Bs.As, a través de los circunstanciales funcionarios.

Cuestiones que los mueven a actuar denunciando la discriminación como "bichos raros" de la que son objeto, la indiferencia de los funcionarios gubernamentales ante sus reclamos, la manipulación de los permisos por parte de los gobiernos de distinto signo político que se sucedieron en Bs.As., el usufructo indebido de los busca vida y revendedores de los espacios destinados a los artesanos (ferias artesanales) o el deterioro de las ferias por los propios artesanos (al bajar la calidad y creatividad de la producción) o generar una

competencia desleal (artesanos que venden artesanías no realizadas por ellos). Todas estas dimensiones conforman el entendimiento que comparten en común los artesanos a pesar de que tomen distintas posiciones al respecto, pero para ellos los hacen diferentes. Además, dicho entendimiento incluye el uso del pasado por parte del grupo. La evocación del pasado se constituye en una poderosa acción que les permite a los artesanos tomar conciencia de cómo se ha ido haciendo y rehaciendo su identidad grupal, a través de las diferentes peripecias que entienden debieron superar en la consolidación del sistema de ferias artesanales del área metropolitana. Dicha memoria fija determinados recuerdos y los orienta en relación con otros generando un sentido de trayectoria colectiva distintivo con respecto a otras versiones del pasado.

El análisis presentado en este libro contribuye a repensar el estudio de las identidades colectivas no en términos de entidades sólidas sino en términos de procesos de identificación fluidos que efectivizan los actores sociales, y establecer los procedimientos de alterización (identificación diferencial) que despliega un grupo frente a las categorías o etiquetas que la sociedad le atribuye.

Introduction

This research deals with a recurrent social issue in everyday life: the process by which a group identifies itself in a different way from how the same group is identified by other members of society. This difference has significant effects in the processes of inter-group communication, in terms of the perceptions and appraisal that the social groups involved put at stake. The ethnographic observation showed how the craftsmen –who work in the city of Buenos Aires' street fairs– reveal through their behaviors the gap between the processes of social institutionalization of the craftsman's category and the differential identification produced by the recipients of that category. In order to reach an understanding of these processes related to differential social identification, two aspects were considered: on the one hand, the sociological approaches that base the process of categorizing groups in the institutionalization of social life and, on the other, the disciplinary contributions of Folklore, focused on how a group develops its identity differential within the frame of the institutionalized social life. These contributions provided analytical resources to establish the particular operations by which a group transforms certain given social elements in order to produce alternative behaviors, in which the group reflects its different way of representing and interpreting itself and its social environment. A key issue concerning the purpose of this book.

To do so, the craftsmen's discursive practices related to self-constitution and recognition were taken into account, and they were

contrasted with regulations and the coercion present in the social rules that make those practices possible, as well as the other social actors they interact with and take as a reference. This analysis gradually revealed how craftsmen, faced with the regulations defining and restricting the positions they are summoned to, bring about transformations where their differential identity comes to surface. Throughtout the research, the different situations and contexts in which craftsmen stimulate their differential identity facing threatening forces were explored, in order to define new situations, to gain control over them or to set a limit with competitors. But the above mentioned identity began to reveal itself as an active, changing and open practice with which the craftsmen are committed to, in cognitive, expressive and ethic terms, drawing them together in terms of group. However, as it has been inferred from the analysis of multi-sited ethnographic observations, open and semi-structured interviews, this does not imply any unifying homogeneity. It does not mean that the members of the group share the same group of features, but rather that they share the debate involved in the identification process: the limits of the work field, the definition of the authentic craftsman, the criteria needed to determine the hierarchies within the group, the production and transmission of the knowledge related to commercialization, labor uncertainties (the precariousness of work permits for street fairs, the economic crises, etc.), the relationship with the stall at the street fair, with the cloth where the pieces of work are displayed, with the public and with the governmental offices of the City of Buenos Aires, through the civil servants in office.

These issues make craftsmen take steps reporting discrimination against them, for example, when they are referred to as “freaks”, the lack of interest of government officers in view of their claims, the manipulation of the permits by the successive governments coming from different political parties that have ruled Buenos Aires, the wrongful use of the spaces meant for craftsmen (handicraft fairs) by go-getters and resellers or the decline of the fairs caused by the same craftsmen (when deteriorating the quality and creativity of their production) or the unfair competition (craftsmen who sell

handicrafts not prepared by themselves). All these dimensions shape the understanding that craftsmen commonly share, despite the different positions taken in relation with these matters, though, for them, these matters differentiate them. Besides, the above mentioned understanding includes the use of the past by the group. The recollections of the past constitute a powerful action that allows craftsmen to be aware of how the identity of their group has been built and rebuilt, undergoing the different ups and downs that they had to overcome in the consolidation of the system of handicraft street fairs of the metropolitan area. The above mentioned recollections set certain memories and guides them in connection with others, generating a distinctive sense of collective tradition regarding other versions of the past.

The analysis developed in this book contributes to rethink the study of collective identities, not in terms of solid entities but in terms of smooth identification processes performed by social actors, and establishes the procedures of otherness (differential identification) performed by a group in opposition to the categories or labels society attaches to it.

Capitulo 1

Interpelación a la identidad de los artesanos urbanos de la Ciudad de Buenos Aires.

Desde los años 70, en la ciudad de Bs.As. en el marco de su creciente cosmopolitismo, ha cobrado relevancia la actividad de los artesanos urbanos en el espacio público. Este grupo, a través de su presencia en las plazas y en la calle, le ha dado una impronta y dinámica peculiar a la ciudad, un sello local. En este contexto se manifiesta una problemática social recurrente en la vida cotidiana como es el proceso por el que un grupo se identifica a sí mismo de un modo diferente con respecto a cómo es identificado por otros miembros de la sociedad. Diferencia que tiene importantes efectos en la dinámica de la comunicación intergrupal, en términos de las percepciones y valoraciones que ponen en juego los grupos sociales involucrados. Los artesanos no son ajenos a estos procesos porque al desplegar sus actividades laborales en el espacio público de las plazas se hallan expuestos a ser objeto -en forma manifiesta- de diferentes calificaciones y exo-identificaciones que los impacta.

Notas periodísticas, que se transcriben más abajo, registran las tensiones entre la identificación que hace de sí mismo el grupo y las categorizaciones que les aplican. Tensiones que ponen de manifiesto una brecha entre los procesos por los que socialmente se caracteriza la identidad de los artesanos y la identificación diferencial que producen los receptores de dicha caracterización. Brecha que se torna clave para arribar al entendimiento de los procedimientos de identificación sociales diferenciales.

Los artesanos y el espacio público.

“EL PLAN PARA REUBICAR A 789 VENDEDORES Y DESALOJAR A 500 ILEGALES

Otro día con problemas por los puestos en Plaza Francia.

El fin de semana del debut del reordenamiento de los puestos

de artesanos de Plaza Francia terminó con problemas… Ayer se vivió otra jornada con polémicas y desorden en La Recoleta, ya que muchos de los 789 puesteros autorizados decidieron no trabajar en señal de solidaridad con aquellos a quienes no se les permitió instalarse. Desde el Gobierno porteño hicieron trascender que, en realidad, los no autorizados amenazaron al resto para que no armaran sus puestos.
En la Comuna hicieron un plan con el objetivo de no dejar trabajar a los revendedores de productos, para que la plaza quede exclusivamente en manos de los artesanos (definidos como quienes producen toda pieza a vender) y los manualistas (quienes compran el material y lo transforman). Sin embargo, no sólo se registraron problemas entre quienes no fueron autorizados sino que también hubo discusiones por los lugares en la plaza que le correspondían a cada uno.
`Esta semana haremos un nuevo diagrama destinando una porción más de la plaza para los puesteros, ya que estaba faltando lugar porque los puestos ocupan más del que estaba previsto’, dijo a Clarín el director de Espacios Verdes de la Subsecretaría de Medio Ambiente...
‘Es natural que haya algunos problemas cuando el Estado interviene para regular una situación en la que nunca antes había intervenido. Pero todo se va a encaminar en base al consenso’, agregó el funcionario”.
[Solo al final de la nota se menciona el motivo del conflicto: que el cálculo del espacio de los puestos había sido insuficiente en relación con los artesanos autorizados].

Esta sencilla crónica del diario Clarín del 29-8-05 nos introduce en una de las problemáticas acuciantes de la actividad laboral de los artesanos que vincula el acceso al mercado con el uso del espacio público en el ámbito de la ciudad de Bs. As., y la competencia que sostiene con otros actores sociales con respecto a dicho uso. Pero, además, la nota periodística efectiviza una presentación pública de los artesanos en la que califica su proceder –polémicos, desordenados, rebeldes frente

la autoridad, discutidores, sin tener en cuenta mayormente el testimonio de éstos; atribuyéndoles comportamientos arbitrarios, a pesar que el mismo periodista consigna que responden a cuestiones fundadas no originadas por ellos -como es el erróneo cálculo del espacio necesario para la instalación de los puestos autorizados por el área del gobierno porteño correspondiente-.

Si recorremos distintas notas aparecidas en el mismo matutino se reiteran calificaciones atribuidas a los artesanos, tales como revendedores, vendedores ambulantes, asociados a la venta callejera clandestina o la de ilegales presentando una imagen desvalorizada del grupo.

En la correspondiente al día 10-1-03, nuevamente los artesanos se encuentran en un escenario de violenta confrontación con la autoridad, y en él deslizan su voz reclamando que se los diferencie de los vendedores ambulantes en relación con la problemática del uso del espacio público.

UN PROBLEMA INTERMINABLE

> "Más incidentes en la calle Florida con los vendedores ambulantes. Nuevamente fueron desalojados por la Policía... La enésima pulseada entre vendedores ambulantes e inspectores de la calle Florida, terminó ayer con una persona detenida, acusada de agredir a un funcionario. Según los vendedores ambulantes, el detenido no pertenecería al grupo que tradicionalmente pone sus productos artesanales a la venta en la peatonal.
>
> `No lo conocemos', insistía ante los periodistas, un artesano, en referencia al detenido. ´Son infiltrados´, agregaba el 'Gitano', un artista callejero que hace causa común con los artesanos.
>
> Los vendedores ambulantes decidieron ayer realizar una protesta, ante lo que consideran un `acoso´ de parte de los inspectores comunales y la policía. … Las escaramuzas entre vendedores ambulantes e inspectores se sucedieron todo el día: cuando la guardia aflojaba, los vendedores sacaban de sus bolsos la mercadería; no bien corría la voz de alerta ante el próximo paso de un inspector, los vendedores se replegaban…

> Anoche, un grupo de vendedores ambulantes decidió permanecer en Florida hasta hoy a las tres de la tarde. A esa hora, un grupo de representantes de los artesanos mantendrá una reunión con funcionarios comunales, en la Secretaría de Gobierno.
> Paula delegada por los vendedores ambulantes, le dijo a Clarín que solicitarán que se les permita vender en Florida 'desde las siete de la tarde' hasta que el Gobierno les adjudique un lugar fijo.
> La mujer dijo entender que el fastidio de los comerciantes de Florida es con los revendedores de mercaderías y no con los artesanos. 'Pero al Gobierno de la Ciudad, parece, no le interesa hacer esta distinción entre artesanos y revendedores´.

Estas sencillas notas enuncian una brecha entre por un lado, la visión que tiene la sociedad – a través de funcionarios, periodistas, comerciantes etc.- que solapa a los artesanos y a su actividad con otras categorías y por otro, la que los propios artesanos piensan acerca de sí mismos y su trabajo.

En otras secciones del mismo matutino se caracteriza a los artesanos de un modo completamente diferente. En la nota del 9-12-06 de la sección La Ciudad del diario Clarín se da cuenta de las exhibiciones que ofrecen los artesanos sobre sus oficios promocionadas por el gobierno porteño. Estos son presentados desde una perspectiva romántica, armónica y nostálgica como héroes culturales que mantienen vivas las tradiciones de los distintos oficios, que con sencillas herramientas son capaces de transformar las materias primas produciendo obras singulares, que no poseen grandes habilidades comerciales, ni interés en el lucro. Mientras que en las notas anteriores solo se hace referencia a los "artesanos" como un colectivo, en esta última son individualizados por sus nombres y oficios específicos y se resalta su localización en un edificio como es el claustro del Convento de San Francisco, que evoca el pasado colonial. Se propicia una exo-identificación[1] de los

---

1 - Distinguimos el proceso de auto identificación, que un grupo hace de sí mismo con respecto a la exo identificación que hace de dicho grupo otro distinto.

artesanos porque a través de lo que hacen actualizan un modo de hacer distintivo que se distancia de la búsqueda del lucro.

Contrariamente, desde el ámbito de las políticas públicas económicas se los interpela para que participen en programas con el objeto de que se conviertan en "micro empresarios" conforme a una racionalidad instrumental económica, que intenta modificar sus competencias y habilidades para que puedan obtener mayores ganancias. Del mismo modo, organismos técnicos de financiamiento como el Banco Interamericano de Desarrollo han intervenido en la actividad a través de programas que los incorpora como sus clientes mediante líneas de crédito, que reorientan los modos de producción en términos de tasa de ganancia.[2] Estas intervenciones sumadas a las políticas públicas de la década de los 90 dirigidas a disciplinar y organizar la actividad para ajustarla a las exigencias del mercado globalizado y como alternativa para resolver el incremento del desempleo, han contribuido a tornar más heterogéneas las modalidades de la organización social de la producción, a diversificar las instancias de comercialización y ha instalado la necesidad de nuevas competencias para el desempeño de la actividad artesanal. En síntesis, han modificado la institucionalidad económica, normativa y simbólica del campo laboral de los artesanos.

Estas referencias – salvando los distintos momentos históricos- evocan las diferencias que con respecto a los artesanos sostenían quienes como Denis Diderot querían someter su actividad a una racionalización técnica de su trabajo para tornarlo más eficiente o los esfuerzos de Jean Jacques Rousseau por exaltar la enseñanza del taller artesanal como el modelo pedagógico para la educación de los jóvenes.

2- El Fondo Multilateral de Inversiones y la Corporación Interamericana de Inversiones , integrantes del grupo BID, que efectúan préstamos a productores de objetos artesanales para tornar más rentables económicamente dichas producciones reformulando los criterios con los que operan BIDAMERICA 1998

Tanto los acontecimientos actuales como los del pasado vuelven sobre una misma cuestión: la diferencia entre cómo un grupo, en nuestro caso el de los artesanos, puede ser descripto, categorizado, y clasificado por la sociedad y cómo éste se piensa a sí mismo en relación con los otros grupos con los que interactúa. Esta brecha es significativa para comprender núcleos conflictivos y entendimientos equívocos que se pueden suscitar en su interacción con otros grupos y se fundamenta en que la categoría que la sociedad ha institucionalizado como artesano -con determinados atributos estandarizados- no es análoga al modo en que ellos mismos se identifican como tales. Por ello, en este trabajo se pretende indagar cómo se produce socialmente esta diferencia más específicamente interesa conocer: los procesos por los cuales los artesanos construyen su identidad laboral en su interacción con otros grupos en forma diferencial con respecto a las descripciones, categorizaciones y clasificaciones por las que se ha institucionalizado dicha actividad laboral. Asimismo, se busca determinar aquellos comportamientos de los artesanos que especifican información acerca de su identidad laboral diferencial en términos de cómo perciben e interpretan su actividad, a sí mismos y a los grupos que toman como referencia y lograr establecer cómo dichos comportamientos contribuyen a la reproducción o transformación de la vida laboral y social de la que participan.

En los objetivos expuestos se hallan implicadas dos dimensiones analíticas. Por un lado, la institucionalización de la actividad artesanal expresada en descripciones, categorizaciones y clasificaciones de cosas, prácticas y sujetos interiorizada por los agentes sociales y por otro, las prácticas y comportamientos que despliegan los artesanos en la construcción de su identidad diferencial tomando como base la primera.

La institucionalización de las clasificaciones sociales

La institucionalización de la vida social se relaciona con dos problemas sociológicos. El primero acerca de cómo interactúa el sistema social o estructura en relación con las acciones que realizan

los sujetos y el segundo cuál es la especificidad de la vida social institucionalizada. De acuerdo a las respuestas que se obtengan se podrán realizar inferencias acerca de cómo se reproducen categorías sociales y emergen identidades sociales diferenciales.

Para abordar estos problemas en lugar de asumir apriorísticamente si es el sistema social / estructura (teorías objetivistas) o la obra del individuo (teorías subjetivistas) los que determinan la regularidad y el cambio de la vida social, partimos de la idea de que, a diferencia del mundo de la naturaleza, para la producción de la sociedad se requiere de la acción del hombre dotado de competencias sociales. Como se observa en este enunciado el énfasis no está puesto en el individuo sino en la acción que realiza, acción que se asume en su dimensión comunicativa e intersubjetiva. De este modo, se sustituye la escisión sociedad vs. individuo por el establecimiento de un conector: la praxis social, en cuanto expresa las normas de la sociedad que al mismo tiempo se encuentran en la mente de las personas que las actúan para constituir la sociedad. Al centrarnos en la praxis de los agentes como señala A. Giddens (1979) –no se recurre ni a un sujeto trascendental ni a una subjetividad psicológica- sino a las posiciones subjetivas que son plasmadas en las mismas y cómo éstas intervienen en la reproducción de los acontecimientos sociales o en su transformación, a través de la introducción de modificaciones. Pero para llevar a cabo las prácticas sociales los sujetos deben haber adquirido competencias, a través de intercambios intersubjetivos, sobre procedimientos, métodos y técnicas calificadas para poder actuar. Es decir, competencias que Giddens diferencia entre las vinculadas con el saber práctico -saber hacer algo y poseer el registro experiencial de una determinada práctica y de que otros la hacen- (conciencia práctica) de aquellas asociadas con el saber de poner en discurso verbal ese algo y registrar el registro anterior (conciencia discursiva). Distinción que alude a los distintos niveles de objetivación que de su conocimiento sobre las prácticas sociales tienen los sujetos que las llevan a cabo. Estos saberes los presenta bajo la forma de reglas que comprenden un contenido semántico que refiere al significado de las prácticas y otro pragmático referido a la contextualización de las prácticas que indica

cuándo se las puede poner en juego y qué resultados son esperables. Las mismas en su dimensión normativa establecen derechos y obligaciones que determinan la legitimidad de su realización así, como también, los medios apropiados para su ejecución. La posibilidad del sujeto para acceder a estos recursos autoritativos y materiales indicará su capacidad para influir en los otros agentes sociales.

Cuando Giddens se refiere a las reglas no las asume en términos de formas proposicionales normatizadas, dado que aún las más codificadas presentan deslizamientos, variaciones e indefiniciones, sino más bien como disposiciones en especial cuando las organizaciones son laxas. Asimismo, sostiene que las reglas no solo dan cuenta del sentido de las rutinas sino que también establecen derechos y obligaciones que determinan legitimidades e ilegitimidades en los desempeños de la actividad a desplegar y habilitan o no acceso a los recursos materiales. De allí la necesidad de distinguir en las reglas no solo su dimensión semántica sino el de la sanción de los comportamientos. Pero éstas no son abordadas como esquemas para encuadrar prácticas sociales sino como procedimientos y técnicas por los que los sujetos pueden generar prácticas sociales, es decir, poseen un valor instrumental en la producción de la vida social, y cuando en la vida cotidiana los sujetos actúan conforme al contenido y al contexto de las reglas por un tiempo prolongado en un espacio determinado se produce su institucionalización (Giddens, 1979: 60) Por lo que las prácticas rutinizadas, resultado del uso de las reglas son la expresión saliente de la institucionalización y continuidad de la vida social. (Giddens, 1979: 308)

Estos desarrollos posibilitan resolver el alcance de la instancia institucional en cuanto son aquellas prácticas de los sujetos rutinizadas y al mismo tiempo esa institucionalización constituye las prácticas sociales de los sujetos. Lo que en términos de Giddens refiere como la dualidad de la estructura:

> "La institucionalización es a la vez instrumento y resultado de la reproducción de las práctica, forma parte de la constitución de las prácticas sociales y "existe" en los momentos que genera su constitución." (Giddens 1979: 4).

Estas formulaciones tienen implicancias en cuanto contemplan el carácter procesual de la institucionalidad de la vida social. No se asume una definición a priori de los contendidos de la instancia institucional sino que son resultado de las prácticas sociales de los sujetos. Son las prácticas objetivas que realizan los sujetos. Tampoco se trata de una práctica social aislada o excepcional o coyuntural sino que deben ser reproducidas y reconocidas varias veces a lo largo de las actividades rutinarias emprendidas por los miembros del grupo. La reproducción continua de las prácticas, su rutinización, es indispensable para la institucionalización de la vida social. Asimismo, la precitada regularidad no se basa en la mera reiteración de las prácticas sino porque está regulada por reglas. Estas prácticas deben ser reproducidas y reconocidas durante un período de tiempo considerable en la historia del grupo, lo que incorpora la temporalidad. Y además, que se requieren cumplir todos estos principios para que una actividad se halle institucionalizada. Uno de los desarrollos concomitantes de la vida social institucionalizada es la estandarización de categorías que se asocian con derechos normativos y obligaciones en el interior de colectividades específicas (Giddens 1979:308) las que son individualizadas por marcadores estandarizados como por ejemplo edad, género, pero también ocupacionales, como puede ser la del artesano (Giddens 1979:308).

Pero si bien Giddens destaca la relevancia de estos procesos en la reproducción de la vida social, no deja de considerar aquellos que las transforman. Lo que fundamenta en que le es inherente a toda práctica social el cambio como resultado de las aptitudes cognitivas de las personas para transformar contenidos o/y contextos en la aplicación de las reglas institucionales. Propuesta que asume que ser capaz de obrar significa poder hacerlo de otro modo distinto, atento a que las reglas no implican compromisos normativos sino limitaciones y potencialidades fácticas de la vida social y que en vista de ello son posibles acciones transformadoras.

Cuando por distintas circunstancias las certidumbres que sostienen las rutinas institucionalizadas son cuestionadas o amenazadas

-perdiendo su efectividad en términos de predictibilidad de la vida social -surge en los agentes sociales la necesidad de desarrollar alguna clase de actividad en la que ellos puedan mantener el control sobre las mismas y generar un marco predecible de la vida social.

De este modo, se puede anclar el procedimiento de categorizar grupos -en nuestro caso al de los artesanos- en el proceso de institucionalización de la vida social y como en dicho proceso se halla implicada la posibilidad de transformaciones entre las cuales es posible la emergencia de identidades sociales alternativas.

La identidad social.

Desde hace varias décadas se ha producido una verdadera explosión de los estudios acerca de la identidad, quizás ningún otro aspecto de la vida social ha atraído la atención de especialistas de tan diversas disciplinas. Incluso para pensar otras temáticas sociales como conciencia política, desigualdad social, hibridación cultural, memoria colectiva, globalización se acude a la noción de identidad. Esta preocupación intelectual se relaciona con transformaciones que se han operado en el nivel existencial de las identidades. Estas se han tornado mucho más flexibles, con límites porosos, poco estables, demandantes de un trabajo de construcción por parte de sus portadores y requieren ser asumidas, renovadas y reconfirmadas a través de los hechos de la vida cotidiana. Se manifiestan con una mayor apertura pero al mismo tiempo incompletas no alcanzan a ser totalizadoras, y tanto pueden ser multicentradas espacialmente como en el caso de la identidades diaspóricas o migrantes, o con quiebres témporo existenciales (grupos de alcohólicos recuperados o conversos) que comparten la distinción entre su yo de ahora (recuperado o convertido) y el otro yo de antes (adicto o pecador), todo ello en un contexto caracterizado por la incertidumbre, que alienta un sentido -como dice Pierre Bourdieu- de precariedad de los referentes sobre los que se construye la identidad, porque limita la anticipación y genera la falta de confianza en poder controlar la propia identidad. Estas situaciones han motivado

la revisión de las nociones de identidad con las que se venían operando y el desarrollo de nuevas perspectivas.

En el tratamiento antropológico de la producción de las identidades sociales han prevalecido dos modos diferentes de abordarla. Por un lado, aquellos que asumen la identidad social como un conjunto de rasgos diacríticos intrínsecos debido a un origen común, con un entorno preciso que engloba por igual a todos sus miembros y los diferencian con respecto a los de otros grupos. Propuesta que asume la identidad como constituida, autónoma, desconectada del afuera del grupo y estable -si bien puede presentar modificaciones, su núcleo central se mantiene inmutable. Ilustra esta posición la escuela norteamericana culturalista que consideraba que la cultura constituía el patrón que modelaba la conducta de los individuos dándoles un carácter peculiar. Así Margaret Mead señaló el carácter estructural de la personalidad (normas aprendidas a través de la cultura) de los indígenas de Samoa y Ruth Benedict el de los zuñi del sudoeste de EEUU (Renato Ortiz, 2002). Propuestas que Claude Levi Strauss y Jean Marie Benoist consideran sujetas al mito de la insularidad [3] de las identidades porque sostenían que el aislamiento geográfico configuraba una cultura e identidad homogénea. Estas líneas de pensamiento se centraban en la autenticidad de la configuración del ser. Esta acepción de la identidad como mismidad se apoya fundamentalmente en la idea de una continuidad ininterrumpida y la permanencia temporal de sus rasgos sustantivos (Paul Ricoeur, 1996).

Un giro significativo a estas propuestas, se va a realizar a través de los aportes de autores (Harold Isaacs, 1975 y Donald Horowitz, 1975) que si bien exploran las identidades étnicas incorporan en la conceptualización de las identidades sociales la autopercepción del sujeto como portador de la identidad (autoidentificación) y el juicio social de los otros en la atribución de dicha identidad (exoidentificación). De este modo, además de la caracterización objetivista de la identidad (rasgos, valores, símbolos, estilo histórico o

3- En Claude Levi-Strauss, 1981.

tradición común), se toma en cuenta la dimensión subjetiva expresada en la autopercepción y exopercepción que despliegan los sujetos sociales en la interacción social (Anya Peterson Royce, 1982). Por su parte, Edward H. Spicer (1971) desde un enfoque sistémico señala que la dinámica del mantenimiento de las identidades sociales depende de las relaciones que sostenga con el sistema social más amplio del que participa y con el poder político predominante. Asimismo, George Deveraux, (1975) profundiza en la significación clave que tiene la interrelación entre los procesos de auto adscripción y exo adscripción en la constitución del diferencial de las identidades. Estas propuestas establecen una distinción entre por un lado, la identidad como es percibida e interpretada por sus portadores y por otro cómo dicha identidad es categorizada socialmente, cuestión central en este trabajo. Asimismo, investigadores como George Berreman (1975) y Charles Keyes (1981) llaman la atención en torno a que estos procesos de auto y exoidentificación constituyen y son afectados por la situación social en la que se concretan, destacando el papel del contexto.

Perspectivas desarrolladas por Frederik Barth (1976), Renato Ortiz (1996), Stuart Hall (2003), Lawrence Grossberg (2003), plantean las identidades como procesos relacionales, incompletos, que dependen de su diferencia con respecto a otros, -es decir que se afirman marcando diferencias con otros-, y ya no definidas desde un origen ni conforme a límites fijos y pre-establecidos. Las mismas se producen en relación con marcos referenciales múltiples y diversos. Desplazan el enfoque de la configuración del ser de la identidad a su interacción con otras identidades construidas desde perspectivas diferentes y cobra relevancia el modo de producción y asunción de las identidades a través de las representaciones sociales.

Por ello, las actuales perspectivas se orientan a pensar la identidad no como un conjunto de artefactos provistos por una tradición cultural sino como un proceso socio simbólico creativo, deliberado, replicable y responsable que cuestiona una concepción de la sociedad estructurada a la que se conoce de antemano y la definición de las identidades sociales en términos de conjuntos de rasgos fijos, cristalizados e inalterables objetivados en forma apriorística. Más bien como

señalan Laclau y Mouffle (1987:108 cit.35) se advierte "el carácter precario de las identidades y la imposibilidad de fijar sentido de los elementos en ninguna literalidad última". Sin embargo, ello no significa, que no se deba hacer el esfuerzo de definir la noción.

Para abordar esta dimensión tomaremos en cuenta los actuales enfoques del Folklore [4] que se centran en cómo un grupo produce el diferencial de su identidad en el marco de la vida social institucionalizada. Diferencial que es producido a partir de la especial comunicación intersubjetiva que los agentes entablan hacia la interioridad del grupo y con otros grupos. Comunicación en la que se efectivizan mensajes en los que se resignifica la forma de describir, categorizar y clasificar al grupo y sus actividades de base institucional, transformándola. Estableciendo marcas perceptuales en los mensajes comunicados que indican un segundo nivel de significación (connotación) que es distinto pero que toma como base el primer nivel de significación dado en el plano institucional. Esta particular reelaboración que realizan quienes participan en la comunicación del mensaje folklórico (por diferenciarse de la base institucional) da cuenta de cómo representan e interpretan su identidad colectiva los agentes sociales y de qué otros grupos se diferencian.

---

4 - Si bien en los inicios de la disciplina del Folklore, ésta no hace referencia explícita a la noción de identidad, en su desarrollo conceptual se ha orientado a indagar las características distintivas del grupo portador del folklore, con respecto a otros grupos de la sociedad. Para ello ha contrastado el carácter tradicional y anacrónico del sujeto folk con respecto al de la modernidad, orientado hacia la innovación. Augusto Raúl Cortazar (1975) ha distinguido al Folklore de la cultura oficial y Antonio Gramsci (1967) ha destacado su carácter alternativo y contestario con respecto a la cosmovisión hegemónica. Recién en las décadas de los 70 y 80 autores como Richard Bauman [1972] (1989) afirma el desarrollo del Folklore en términos de identidades compartidas y diferentes. Martha Blache y J.A. Magariños de Morentin (1992: 29:34) hacen referencia al efecto identificatorio de la comunicación del Folklore.

Esta aproximación teórica nos permite acceder a las operaciones concretas por las que un grupo transforma elementos dados socialmente -que poseen regularidad porque se hallan reglados por dispositivos semánticos y pragmáticos- para generar comportamientos alternativos en los cuales plasma su manera diferente de representarse e interpretarse a sí mismo y a su entorno social. Es decir, posibilita indagar el proceso diferencial de identificación por el que un grupo se construye a sí mismo. Cuestión clave para entender la brecha entre las formas institucionalizadas de categorizar a los artesanos y los procesos de identificación diferencial que despliega el propio grupo.

Por otra parte, esta perspectiva sobre la identidad diferencial se articula ontológica y epistemológicamente con la de A. Giddens en tanto que ninguna concibe la realidad social como una esencia determinada a priori sino como construcciones intersubjetivas, asumen los dispositivos sociales institucionalizados como condicionantes y no como determinantes de la agentividad del sujeto, en tanto que habilitan la intervención de éste último para producir transformaciones de la base institucionalizada y aprecian la capacidad de transformación del obrar humano en la construcción de sus identidades. Por lo que ambas formulaciones se fecundan mutuamente. Una aporta la profundización del nivel institucional y la otra las transformaciones que se operan en éste en los procesos de constitución de identidades diferenciales caracterizada como folklóricas.

En breve, los enunciados de las conjeturas que desarrollamos en los capítulos siguientes se sustentarán en los aportes de Giddens en cuanto señala que le es inherente a la institucionalización de la vida social la posibilidad de transformaciones y establece factores que propician las mismas. Para encarar cómo los artesanos realizan estas transformaciones para representarse e interpretarse a sí mismos como diferentes en relación con otros grupos sociales con los que interactúan y/o toma como referencia seguiremos los lineamiento de los enfoques desarrollados por Blache y Magariños de Morentín (1992). En principio porque hay una concordancia en términos de que ambas posturas abordan la vida social como prácticas reguladas por reglas que no solo comprenden un componente semántico sino

pragmático. Esta noción de regularidad tanto se halla presente para definir la institucionalidad de la vida social en Giddens como en los mensajes que transportan información sobre la identidad diferencial de un grupo que señalan Blache y Magariños, reglas a las que estos autores denominan metacódigo.

Esta postura ha ido superando aquellas perspectivas teóricas referidas a los artesanos con las que se han venido trabajando en la modernidad de las ciencias sociales al abrir el interrogante acerca de los procesos de construcción de identidades diferenciales.

Itinerario del texto.

Este libro se ha organizado en cinco partes. La primera se refiere a los lineamientos de los que se parte para el abordaje del proceso por el que un grupo, el de los artesanos urbanos, se identifica a sí mismo de un modo diferente con respecto a cómo es clasificado socialmente por otros miembros de la sociedad. Incluye este capítulo primero con la presentación del problema y las principales dimensiones que se hallan involucradas: la institucionalización de la categoría artesano y los procesos de identificación diferencial, para ello en el siguiente, capítulo segundo, se revisan críticamente distintos tratamientos teóricos para la indagación del problema, y a continuación, capítulo tercero, se desarrollan dos interrogantes claves: si en sus discursos los artesanos operan transformaciones con respecto a los discursos que institucionalizan su actividad laboral, efectivizando un proceso de identificación grupal, y si en este proceso refiere a otros grupos sociales con los que interactúa o toma como referencia para diferenciarse. Asimismo, se argumenta sobre la metodología adoptada. La segunda parte, se refiere a la institucionalización de la actividad artesanal en la Argentina moderna. La misma comprende los capítulos cuarto referido al desplazamiento de las artesanías de industrias regionales a la representación simbólica de las provincias, que promueve la incorporación del artesano folklórico como productor al campo de la cultura y el quinto al estudio de la emergencia en dicho campo de la

categoría artesano urbano. En la tercera parte se focaliza en la actuación de la identidad de los artesanos urbanos. En el capítulo sexto se escenifican distintas situaciones en el contexto de las ferias artesanales, donde los artesanos urbanos efectivizan procesos de identificación diferenciales con respecto a las pautas institucionales que constituyen su actividad. En el séptimo se aborda este proceso pero a través de una producción audiovisual realizada por los propios artesanos. La cuarta parte comprende el capítulo octavo que indaga en el modo diferencial que construyen su identidad en relación con las normativas que regulan la actividad de las ferias artesanales. En los siguientes apartados se encaran aspectos específicos como los conocimientos y prácticas sobre la comercialización de las artesanías (capítulo noveno), las trayectorias de los aprendizajes de los artesanos (capítulo décimo) y la memoria que elaboran como grupo laboral (capítulo décimo primero) en los que se manifiesta el diferencial de la identidad de los artesanos como grupo. La quinta parte comprende el capítulo duodécimo en el que se exploran los nuevos contextos de actuación de la identidad de los artesanos urbanos como son el museo de arte popular y el ciberespacio. Finalmente, se presentan los principales resultados y las conclusiones del trabajo.

Capitulo 2

Una retrospectiva sobre las genealogías intelectuales en torno a los artesanos. Entre la identidad y la identificación.

Las cuestiones que se han planteado en el capítulo anterior, como se anticipara, ameritan una revisión retrospectiva con respecto a las distintas perspectivas de intelectuales que abordan la identidad de los artesanos en relación con la modernidad. Para ello, se contrastan las posturas divergentes. Por un lado, se desarrolla la utilitarista (representada por la Enciclopedia de Denis Diderot Jean Le Rond D'Alambert) que trataba de reformar la actividad del artesano, modernizándola, dado que consideraba anacrónico el espíritu rutinario, el gusto por mantener en secreto sus conocimientos y la tendencia al corporativismo de los artesanos. Por otro lado, se abordan las tendencias románticas con el examen del Emilio de Jean Jacques Rousseau, quien destaca la superioridad del modo de trabajo del artesano en términos sociales y morales, por estar en contacto directo con la naturaleza, no contaminado por la cultura libresca y la artificialidad del mundo cosmopolita de las ciudades. Desde estos antecedentes, que categorizan a los artesanos, se propone una revisión de cómo la disciplina del Folklore a partir de la tensión entre tradicionalidad y modernidad establece el carácter diferencial del folklore para dar cuenta de la identidad de un grupo. Finalmente, se presentan los actuales enfoques para el estudio de los procesos de identificación diferenciales, que efectivizan los agentes sociales en el marco de los condicionamientos sociales económicos y políticos en los que despliegan su actividad, en los que para el caso de los artesanos se focaliza en este trabajo. En el desarrollo de esta presentación se ha prestado especial atención a las operaciones que realizan los autores en la producción de las nociones a las que se refieren.

La categoría artesano en el contexto de la modernidad. Ilustrados y románticos.

Dos artefactos culturales de amplia difusión como son la Encyclopédie ou dictionaire raisonné des artes et métiers publicada entre 1751-1766 con suplementos en 1772, 1777 y 1780 editada por Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert y la obra Emilio (1762) de Jean Jacques Rousseau anticipan cómo se va a representar e institucionalizar la categoría artesano en el marco de la modernidad. Representación que se arroga un sector social distinto al de los artesanos y se torna en su portavoz. En ambas obras se los identifica como el reverso de una modernidad que se iba a plasmar en significativas transformaciones políticas expresadas en acontecimientos como la Revolución Francesa de 1789 y los profundos cambios económicos y sociales que conformaron la denominada Revolución Industrial.

Denis Diderot (su padre era cuchillero) (1713-1784) y Jean Jacques Rousseau (hijo de un relojero) (1712-1778), uno francés y el otro suizo, rompiendo con el legado de los oficios de sus padres se orientaron hacia las artes liberales como pensadores y escritores. Ellos nacieron y crecieron en medios sociales donde los oficios eran un modo de ganarse la vida. Por ello, las problemáticas relativas al campo artesanal no les eran ajenas y habían tenido una vívida experiencia de las mismas. Pero si bien ambos se entrelazan en el reclamo de la mejora de este sector de la sociedad lo hacen a través de procedimientos y con finalidades diferentes, que nos refieren a posturas filosóficas y actitudes sociales divergentes.

Las perspectivas sobre los artesanos través de la racionalización de los oficios.

La Encyclopédie ou dictionaire raisonné des artes et métiers es una obra bisagra entre el Antiguo Régimen y la Revolución Industrial. No anticipa las futuras características en el mundo del trabajo que acarrea esta última sino que se trata de una rehabilitación de las

artesanías, oficios o artes mecánicas (como se las nombra en forma indistinta en la obra) distintivos del siglo XVIII, pero sugiriendo transformaciones. Dicha rehabilitación se efectiviza a través de un conjunto de operaciones. Se presenta el saber artesanal –independizado de sus productores- como parte del conocimiento de la humanidad equiparándolo con el conocimiento científico y el artístico. Para ello se adopta el denominado Sistema Figurativo del Conocimiento Humano -basado en enunciados de Francis Bacon (1561-1626) de su libro II De Dignitate en The Advancement of Learning (1605), situando el saber mecánico dentro de la facultad de la memoria que junto con la razón y la imaginación comprendían a todas las ramas del saber. Esta ubicación va a privilegiar una visión del conocimiento artesanal vinculado con el pasado y a una práctica basada en la repetición a través del tiempo en detrimento de los aspectos innovadores y creativos del mismo. Pero ese saber procesado socialmente en el ámbito del taller y los oficios va a ser trasvasado a otro ámbito, el del libro, a través de un lenguaje visual en donde se lo somete al método racional, esto es a la descripción, cuantificación y sistematización. Para ello los editores de la Enciclopedia realizan entrevistas a los artesanos tomando los datos de primera mano, aunque en el caso de Diderot mayormente visitó a aquellos de la ciudad de París y no los de los pueblos o asentamientos rurales donde se encontraban la mayor parte en esa época. Para luego ofrecer por oficio una minuciosa exposición de las materias primas, los lugares donde se encuentran, la manera en que son preparadas, las calidades y tipos, los procesos previos para su utilización y las técnicas para la elaboración de los objetos acompañadas de láminas que ilustran los talleres de los artesanos, las distintas etapas de los procedimientos así como, también, las herramientas empleadas. Incluso se desarrolla un glosario por cada oficio, poniendo de relieve que existe un lenguaje propio entre quienes ejercitan las artes mecánicas.

De este modo, si bien se legitima la actividad al insertarla en una obra que reúne el conocimiento de la época, es a través de las operaciones de registro y sistematización de la información que se expropia el conocimiento artesanal de sus productores – descontextualizándolo-

para hacerlo público con el objeto de poder implementar en un futuro inmediato el rediseño de la actividad a través de una mayor racionalización de las operaciones técnicas, que concreta uno de los objetivos de la Enciclopedia: aplicar la razón al progreso del trabajo del hombre.

Difícilmente fue percibida la extracción de la información de los artesanos como expropiación por parte de Diderot más bien pensaba que a través del trabajo de la elaboración de la Enciclopedia los estaba produciendo. Desde su perspectiva los artesanos vivían en la oscuridad y aislados, aprendían por instinto, empíricamente, en forma irreflexiva, procedían a través de prueba y error. Por ello, no eran capaces de objetivar el saber adquirido, tarea que la Enciclopedia debía superar al traer a la luz las ideas escondidas, proveyendo de una reflexión teórica para articularlo con el conocimiento general. De lo contrario la propia profesión de los artesanos se degradaría. Los gestos, el encadenamiento de las operaciones y procesos de producción concretos que realizaban los artesanos debían ser sometidos a una racionalización analítica, dado que la aplicación del pensamiento científico a las artes mecánicas haría surgir una industria productiva eficiente. De este modo, no solo se racionalizan -sistematizan y miden- las tareas sino que se determinan las competencias necesarias para llevarlas a cabo.

La presentación de las artes mecánicas en una obra que pretendía compendiar el saber humano junto con la afirmación de la centralidad del trabajo humano en la producción y la relevancia de los oficios para atender necesidades humanas contribuyendo a la valoración del trabajo manual contra tradiciones religiosas como las expresadas en el libro Revelaciones que lo denostaban. Sin embargo, colaboradores de Diderot -evidenciando un sociocentrismo de grupo- caracterizaban a los artesanos como sujetos de espíritu rutinario y gusto por el secreto, lo que la Enciclopedia superaría al proponerse como un agente que lucharía contra la dañina manía del secreto porque éste iba en detrimento del desarrollo técnico y el progreso económico.

Los artesanos cuestionaron la difusión pública de sus secretos como lo evidencian las reticencias que manifestaron cuando fueron consultados por los colaboradores de la Enciclopedia. Muchos de

ellos temían que los encuestadores fueran cobradores de impuestos o les demandaran asentarse en sus talleres. Por su parte, en la perspectiva de los autores de la Enciclopedia se debían suprimir las comunidades de los oficios, sus leyes particulares, la tradición por la que los maestros reservaban el conocimiento exclusivamente para sus hijos, en breve, había que eliminar todo el sistema corporativo porque atentaba contra la racionalización de la actividad, el control de las operaciones técnicas, la cuantificación y medición de las tareas y materias primas. Se afirma una nueva concepción del trabajo vinculada a la cantidad de acciones en relación con el tiempo que debía emplear un trabajador en su realización, que cuestionaba los modos de trabajo heredados de la época clásica. Se quería imprimir al trabajo artesanal, a través de la ciencia, un impulso innovador que se consideraba era limitado por los reglamentos corporativos. A esta revocación contribuyó la propia Enciclopedia.

A pesar de que se trata de poner en pie de igualdad a los diferentes saberes, al de los artesanos se lo presenta como un saber práctico no reflexivo, procedente del pasado, fruto de una acumulación experiencial que han detentado las corporaciones de los oficios. Conocimiento que la Enciclopedia intenta objetivarlo para hacerlo público. Se trata de una expropiación del conocimiento a la que resisten los artesanos pero que, para los autores, es la vía para la modernización de la actividad. Ese saber que procede del pasado solo se actualizará mediante la racionalización que proponen. Tanto en la compilación de la información, a través de las visitas a los talleres, como en la publicidad de la misma, se exponen a escrutinio público no sólo las actividades de los artesanos sino a ellos mismos. Sus reticencias fueron evaluadas como ignorancia, ceguera, tozudez, por parte de colaboradores de la Enciclopedia. Ello se debe a que a pesar de que buscaban la unificación del conocimiento entre memoria, imaginación y razón seguía pesando la superioridad atribuida a esta última y al presupuesto del que parten los enciclopedistas -que d'Alembert explicita en su Discurso Preliminar de la Enciclopedia- de que la gente guarda dos tipos de conocimientos. Por un lado, el conocimiento directo, obtenido por las sensaciones, característico

de los artesanos y por otro, el reflexivo, que se deriva del anterior y es distintivo de los filósofos. Por dicha condición analítica, este último es el que tiene la visión más vasta sobre todos los demás.

La Enciclopedia como proyecto integrador del conocimiento intentaba subsanar la separación entre la ciencia como conocimiento de contemplación y las artes como expresión de la ejecución. Se buscaba establecer una permeabilidad recíproca. A través de esta interrelación se podría organizar racionalmente la actividad independientemente de la voluntad de los artesanos.

Diderot privilegió por encima del proceso de producción y trasmisión social del oficio en el taller, el saber técnico descarnándolo de las tramas sociales en las que se desenvolvía. Consistente con su postura, valora el saber del artesano en cuanto materia prima, que sometida al método de la razón, haría su contribución al desarrollo de la técnica y de este modo se podrían superar las atávicas formas corporativas que dominaban la organización social de los artesanos.

La difusión de la Enciclopedia inculcó una visión del artesano como premoderno y sujeto a formas organizacionales corporativas del antiguo régimen, a quien había que expropiarle su saber para reformarlo y reorganizarlo socialmente para hacerlo moderno.

De lo contrario se convertirían en obstáculos para el proyecto del progreso.

El mito del “buen” artesano.

Una visión contrapuesta a la del artesano, desarrollada más arriba, es la expresada por Jean Jacques Rousseau en Emilio o la educación donde desplaza el tratamiento técnico de las artes manuales por uno vinculado al ennoblecimiento de las mismas por su contribución a la formación mental y moral del hombre. Cuestión que aborda en el libro III de su obra. Para ello realiza una serie de operaciones.

Desde el punto de visto cognitivo resalta la superioridad del aprendizaje que posibilitan las prácticas de las artes mecánicas. Dado

que éstas se basan en procesos activos de experimentación que vivencian personalmente quienes trabajan en el taller, procuran que el proceso de aprendizaje se efectivice en y a través del sujeto. Modalidad que por ser vivencial superaría las formas de adquisición del conocimiento basadas en la reproducción de la autoridad de los libros. En sus palabras comenta:

> " En vez de sujetar a un niño encima de los libros, ocupándole en un obrador, trabajan sus manos en beneficio de su entendimiento, se hace filósofo, cuando piensa que no es más que un operario" (Rousseau, [1762] 2000 : 222-223).
>
> En otro párrafo afirma que:
>
> "No hay duda de que se adquieren nociones más claras y seguras de las cosas que aprende uno por si propio, que de las que se saben por enseñanza de otro, y además de que no se acostumbre la razón a sujetarse ciegamente a la autoridad" (Rousseau [1762] 2000:.222).

Privilegia los efectos en el mantenimiento del conocimiento del canal de la tradición oral por encima del de la escritura. Así lo señala cuando dice:

> "Aborrezco los libros porque sólo enseñan a hablar de lo que uno no sabe. Dicen que grabó Hermes en columnas los elementos de las ciencias para que no pudiera un diluvio borrar sus descubrimientos. Si los hubiera estampado bien en las cabezas de los hombres, la tradición los hubiera conservado. Los monumentos donde con caracteres más duraderos se graban los conocimientos humanos, son los cerebros bien dispuestos" (Rousseau [1762] 2000:235).

De este modo, vuelve a afirmar la vinculación indisoluble entre quien conoce y lo que se conoce, entre el artesano y el saber hacer que los enciclopedistas escindían y proponían mediarlo a través del libro.

La segunda operación consiste en la ponderación del trabajo artesanal que por aproximarse más al estado natural del hombre, lo

beneficia con una mayor autonomía y lo hace más libre. Con los siguientes enunciados afirma la autonomía del artesano por el control que tiene sobre su trabajo.

> ”Entre todas las ocupaciones que pueden proporcionar al hombre su subsistencia, las que más le acerca al estado de la naturaleza, es el trabajo manual: y entre las condiciones todas, la del artesano es la más independiente del hombre y de la fortuna. Un artesano solo pende de su trabajo: es libre y tan libre cuanto esclavo es el labrador, atado a su campo, cuya cosecha se halla a discreción ajena: el enemigo, el príncipe, un poderoso vecino, se la pueden quitar: por él le hacen sufrir mil vejaciones; pero si en un país cualquiera molesta a un artesano, en breve él hace la maleta, se lleva sus brazos, y se va.” (Rousseau [1762] 2000:252-253).

Finalmente, desarrolla estrategias para rehabilitar la honra y la estima social de los oficios para romper con las barreras sociales y los prejuicios vigentes y la inmerecida condición social y económica que se atribuía a los artesanos. Para generar una actitud positiva, propone que los jóvenes sean sometidos a la experiencia del taller no para que se dediquen a la actividad sino para que aprendan a valorarla. Valores que asienta por un lado, en la utilidad del oficio en cuanto satisfacen necesidades esenciales y no superfluas o inútiles debidas a las coyunturales modas y a la artificialidad de la sociedad urbana y por otro, en el talento de quien las realiza. Este último lo expone cuando dice:

> “lleno está el mundo de artesanos, especialmente artistas, que no tienen particular talento para el arte que profesan, y a que los aplicaron desde su primera edad, o al impulso de que así les convenía o dejándose alucinar de un aparente fervor...” (Rousseau [1762] 2000:257).

Pero, además, el buen oficio no solo se asienta en el talento y la habilidad para dominar el gesto y las herramientas sino también

en la perseverancia y el hábito para trabajar. Sin embargo, la valoración de los oficios propuesta no es uniforme; otorga mayor positividad aquellos que demandan mayor creatividad e inventiva. Los distingue, por un lado, de aquellos trabajos exclusivamente manuales y por otro, de las rutinas de los trabajos de operarios de la industria (fabricantes de medias, tejedores, etc.) que en su opinión: "actúan como máquinas que mueven a otras (autómatas), que ejercitan sus manos en una misma tarea" (Rousseau [1762] 2000:235).

Asimismo, rechaza que la valoración de los oficios sea sometida a criterios de autoridad basados en el status del artífice sino de las características de las obras que ejecuta. Rechazando la acreditación sobre la base de los títulos para sustituirla por los méritos de los trabajos realizados. Sin embargo, el mayor valor que le atribuye a los oficios es su contribución en la formación de la persona. La que radica no solo en los conocimientos que puede adquirir en el taller sino también en el aprendizaje social que le posibilita al experimentar el valor de las relaciones recíprocas, de la cooperación en el trabajo y en la utilidad de una persona con respecto a otra.

La superioridad de la contribución social y moral de los artesanos se asienta desde la perspectiva de Rousseau en su arraigo al medio rural más próximo al estado de naturaleza del hombre, con respecto a quienes realizan actividades, resultado de las artificiales demandas de las urbes. Pero estas argumentaciones centradas en la condición social de los artesanos y en su contribución al bienestar de la sociedad no estaban dirigidas a ellos sino a otros sectores sociales, en especial, a los hombres nobles para que aprecien ese estilo de vida que, por estar más próximo a la naturaleza, para Rousseau se aproxima al ideal del hombre libre.

Convergencias y divergencias en las identificaciones de los artesanos

Las imágenes que presentan respectivamente tuvieron amplia repercusión en las posteriores caracterizaciones de los artesanos. Mientras Diderot adopta una perspectiva utilitarista con respecto al saber de los artesanos, Rousseau presenta la trama social en

la que el conocimiento se produce. Si el primero somete ese saber a operaciones de apropiación, estandarización y representación por una cultura libresca basada en una sistematización racionalista que separa a los productores de sus producciones, el segundo destaca el proceso vivencial de trasmisión interpersonal entre maestro y aprendiz por el que la tradición del oficio se crea y recrea. Estas divergencias se tornan más explícitas cuando tomamos en cuenta los propósitos por los que los autores abordan el saber artesanal. El editor de la Enciclopedia se halla involucrado en una posición política intelectual orientada hacia el control del conocimiento con el objeto de dirigir el cambio de las pautas del trabajo del artesano para ello se va a apoyar en la Enciclopedia como instrumento de difusión del saber racionalizado. En cambio, el tutor de Emilio encuentra en ese saber práctico las bases sociales y morales para la formación del hombre y, para ello, apela al documento literario de ficción. Ambos le dan importancia a la educación pero en un caso, se trata de una educación técnica y en el otro, de una propuesta pedagógica para ello en sus obras conectan dos sectores sociales el de los artesanos y el de ellos mismos, los intelectuales, y hacen público ese mundo al que ellos interpelan. Cada uno a su modo ha contribuido a representar a los artesanos como un grupo autocentrado en sí mismo, inscripto fuertemente al sistema corporativo y arraigado tanto a sus creencias como a su medio natural y social que se diferenciaba de las emergentes organizaciones del trabajo. Con acentos diversos en cuanto a las limitaciones, tozudez, manía por el secreto, y aislamiento que señala Diderot y las bondades que rescata Rousseau. Estas ideas se han diseminado hasta hoy y forman parte de mitos muy arraigados sobre la actividad, a pesar de que la representación de los artesanos que ambos ofrecen no da cuenta de la compleja dinámica y heterogeneidad del sector.

El giro de los estudios del folklore desde las identidades premodernas de los artesanos hacia los procesos de identificación

En la constitución de la modernidad una disciplina que va a contribuir a definirla es el Folklore y una actividad como la artesanal

se tornará paradigmática. Los estudios del Folklore en su momento fundacional (el término fue inventado por William John Thoms (1803-1885), y usado por primera vez en una carta aparecida el 22 de agosto de 1841 en la revista Atheneaum) se interesaron mayormente en la posibilidad de indagar en las características de aquellos sujetos sociales -entre quienes van a quedar subsumidos los artesanos- que eran percibidos como portadores de manifestaciones culturales, "antigüedades", que se diferenciaban de aquellas que expresaban una modernidad que atravesaba por significativos procesos de urbanización, industrialización, incremento de la comunicación escrita, racionalización de sistema económico y reestructuración del sistema social y moral en el siglo XIX . A través de operaciones de contrastación se dicotomizaban aquellos atributos del grupo folk con respecto a los de los cosmopolitas o modernos. Dicha dicotomización emplazaba a los grupos folk como rurales, arraigados a la tierra, viviendo en el pasado, portadores de un conocimiento que se procesaba en la interacción social a través de la trasmisión oral, y con valores morales tradicionales que los diferenciaban de la sociedad general: urbana, comprometida con el presente, en la que se acumulaba y difundía el conocimiento a través de la mediación de la escritura, en franco proceso de automatización del trabajo y la aplicación del método racional a todas las actividades posibles. Pero, además, se representaba a los grupos folk amenazados debido al avasallante estilo de vida que propiciaba la modernidad. Como se infiere, a la operación de identificación del grupo folk le era inherente la contrastación con la sociedad moderna. Independientemente, de los juicios evaluativos que en forma distintiva le dispensaban Iluministas y autores que les preceden como Bruno Giordano (1548-1600)[5] , Claude Buffier (1661-1737) [6] y Linna Brown [7] y Románticos (Johann Gottfried von

5 - En su obra Spacio della bestia trionfante (1584)

6 - Examen de prejuces vulgaires (1732)

7 - Enquiries into vulgar and common errors (1646)

Herder (1744-1803), Johm Evelyn (1620-1706) Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854), los primeros los consideraban como expresión de lo anacrónico y primitivo y pervivencia de saberes espúreos y prácticas perimidas. Pero ellos eran portadores de reliquias (a las que Francis Bacon definía como historias en estado de deterioro, testimonios imperfectos del pasado[8]) que debían rescatarse y estudiarse antes de su extinción. En cambio, los segundos afirmaban las bondades de su vida comunitaria, el carácter genuino de su cultura por hallarse arraigada y en contacto directo con lo telúrico. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) afirmaba que así como "el agua mineral deriva sus componentes, poder y sabor del suelo sobre el que fluye, el carácter de un pueblo emerge de los rasgos familiares, el clima, en el medio en donde se desarrolla. Por ello el folk, al estar consustanciado con su entorno es puro.... en relación con una vida urbana artificial y desnaturalizada, espúrea y centrada en lo individual y utilitario".[9] Es decir, que en los inicios de la disciplina para la delimitación e identificación del grupo folk se efectiviza una operación de diferenciación con respecto al otro moderno, apoyándose para tal fin en su desplazamiento del presente hacía al pasado –constituían elementos supervivientes- y asociando la producción de ese estilo de vida al medio rural. Proceso de vernaculización: por el que la tierra ya no solo provee recursos para la vida material sino también para la producción de la cultura. Pero la vinculación que se establece es para erigir una separación que lleva a ocultar las mutuas interdependencias de los grupos en el marco de sociedad total.

El caso de los artesanos ilustraba estas características folk al mantener formas de trabajo contrastantes con las del obrero industrial, procesar su conocimiento en el marco de las relaciones interpersonales y trasmitirlo en forma oral y práctica, desarrollando una estética impregnada de las marcas telúricas por su proximidad al medio rural y en la que prevalecía la tradición por encima de la innovación, conservando así

8 - Citado en Richard Bauman 2000 p.18

9 - Materials for the Philosophy of the History of Manking (1784-1791).

valores morales relacionados con una organización social que se consideraba en retirada con respecto y sobre la cual los anticuarios proyectaban un sentido de nostalgia (proceso de sentimentalización). Las producciones de los artesanos van a ser consideradas para aquellos de orientación evolucionistas como un puente entre el arte primitivo y el moderno. En cambio, los románticos, las consideran como una expresión genuina del espíritu colectivo del folk, del pueblo y fundamento de la formación del estado- nación como unidad cultural y política. Si bien autores de la época con puntos de vista divergentes como William J. Thoms y George Laurence Gomme 1853-1916, los hermanos Jacob (1765-1863) y Wilhelm Grimm (1776-1859) y G. Herder coincidían en el arraigo del folklore al medio rural no todos lo circunscriben a este ámbito.

Como práctica corriente se procedía a la recolección de las manifestaciones "in situ" en el contexto en que se producían para luego descontextualizándolas las registraban mediante su textualización e inscripción en el contexto de taxonomías, donde las artesanías eran agrupadas bajo el rótulo vida material o se las incluía como lo hace Saintyves cuando incorpora "las artes populares y la literatura popular" en la sección Vida Espiritual (cit.Vega, 1970:75).

Si bien en los desarrollos de la disciplina no se avizora la explicitación del tratamiento analítico de la identidad, todo el trabajo de teorización expuesto trata de delimitar y definir a un grupo social que por cómo se hallaba organizado socialmente -premoderna- presentaban características cognitivas, expresivas y simbólicas distintivas. Cuestión que anticipa los actuales debates sobre la relevancia de la forma de organización social para la definición de la identidad étnica (Frederik Barth, 1969:15). Así, como también, anticipa la significación de los límites sociales y culturales para la constitución y el mantenimiento de la identidad de un grupo como lo evidencia el minucioso trabajo por dilucidar las fronteras de la sociedad folk con respecto a la de la moderna. Si bien se observa una efectiva exo identificación por parte de un grupo social (los anticuarios) con respecto a otro diferente, aún no era pensable recuperar el proceso de auto identificación. Aunque éste, a veces, emerge veladamente de las propias recolecciones que efectuaron. Sí, en cambio, se vislumbra la auto identificación

que de sí mismos realizan los folkloristas como parte de la sociedad moderna para legitimarse.

Las credenciales en las que fundamentan la identidad folk son el pasado remoto, el carácter que define el arraigo telúrico del grupo y expresa su autoctonía y la confiabilidad de la transmisión comunitaria oral en el mantenimiento de la misma. Pero mientras que esta identidad refiere para los alemanes --los Hermanos Grimm y Herder-- a una agrupación étnica a una descendencia real o putativa común, en el caso de los ingleses --Thoms, Gomme, Tylor—señala Elliot Oring (1994: 216) lo es en relación con un estrato social plebeyo, que lleva una vida enraizada en lo local y que a lo largo del siglo XIX se va a denominar clase popular.

Si bien estos autores para conocer los otros que están con nosotros e integran la misma sociedad se abocaron a mostrar en forma separada las características distintivas del grupo folk con respecto a los sectores sociales modernos, en dicha tarea no pudieron sustraerse a aplicar las categorías propias de su sector social, el moderno. De este modo, efectivizan una labor centrífuga sobre las manifestaciones del grupo folk cuando describen sus expresiones verbales; las rotulan como literatura oral, a las técnicas artesanales las emplazan en la categoría vida material, lo que pone de manifiesto que la identidad folk es una identidad desdoblada porque se busca disociarla de la modernidad, pero al mismo tiempo esta última es la autoridad para diferenciarla.

Esta perspectiva se difunde ampliamente. En Argentina, Samuel Lafone Quevedo, educado en Inglaterra, en cartas publicadas en el diario la Nación en 1883-1885 introduce el término para referirse a cuentos y costumbres de la provincia de Catamarca, Adán Quiroga escribe el Folklore Calchaquí en 1897, Eric Boman en la Antiquités de la Region Andine hace referencia a manifestaciones folklóricas (1908) y en 1893 Juan B. Ambrosetti describe la joven disciplina, según la definición de M. A. Lang en Materiales para el estudio del folklore misionero que publicó en la Revista del Zoológico de Buenos Aires. [10]

---

10 - En el Tomo I Entrega V p.129.

La identidad folk como expresión vernácula.

Otras preocupaciones en torno a la identidad se van a presentar en los países Bálticos, principal centro del desarrollo de los estudios folklóricos, de trascendencia internacional.[11] No se trata de contraponer el estilo de vida folk moderno sino que se halla en juego el problema de las relaciones de minorías sociales con la sociedad mayor, como era el caso de la minoría hablante de sueco, aunque con un papel político dominante, en Finlandia en la última mitad del siglo XIX.

Como señala Ulrika Wolf Knuts (1999):

"For political reasons, Finland-Swedish folklorists at the end of the nineteenth century and at the beginning of the twentieth, needed comparison to show that the Swedish-speakers in Finland were implicitly related to the Swedish in Sweden; that they had a right to maintain their own Swedish culture without adopting the Finnish one". [12]

En 1848 se le encomienda a un maestro Johan Oskar Immanuel Rancken (1824-1895) recolectar el folklore vigente en dicho grupo minoritario para indicar su pertenencia a la comunidad sueca para ello recurre a la comparación. Se obtiene información que co-

---

11- Tempranamente en Finlandia en el contexto del colonialismo sueco dominante se impulsan los estudios folklóricos. Por una parte, Gabriel Porthan (1739-1804) recopiló la poesía folk en finlandés afirmando la identidad de la población nativa, mientras que por otra, Axel Olof Freudenthal (1836-1911) propició la recopilación de las leyendas y supersticiones suecas justificando su vinculación con el mundo escandinavo para establecer una categoría puente que involucrara a nativos e invasores, y opacara la situación colonial. Estos intereses contradictorios motorizaron los desarrollos académicos que en 1926 culmina con la edición del método de investigación folklórica por Kaarle Krohn, (Die folkloristische Arbeitsmethode . Erläutert von Kaarle Krohn. Oslo 1926), que trasciende lo local al alcanzar una amplia acogida por parte de la comunidad científica internacional.

12 - Ulrika Wolf Knuts (1999).

rrobora dicha aseveración que, posteriormente, se aplicará en los reclamos de los suecos de Finlandia (país que habían colonizado) por mantener su cultura sin adoptar la finlandesa. Rancken propone para estudiar el carácter distintivo de la cultura de los suecos en Finlandia el método comparativo. Pero surgían paradojas, tales como; que una manifestación que parecía propia de un grupo presentaba semejanzas con las de otros. Una forma de resolverla era determinar su lugar de nacimiento. Para rastrear su origen y distribución se comparaban los materiales hallados en distintas localidades y épocas.

Con estos antecedentes Kaarle Krohn (1863-1933) elabora en 1926 Die folkloristische Arbeitsmethode (método histórico geográfico). A través de numerosas operaciones de registro, ordenamiento y análisis de materiales se indaga el origen, lugar y tiempo- de las formas en las que se expresa la identidad folk de un grupo. Son las marcas en las formas de los materiales –aislados de sus contextos sociales de producción- que corresponden a una determinada localización temporal y espacial las que dan cuenta de la identidad de sus productores. De este modo, se sigue el peregrinaje a través del tiempo y del espacio de un relato, una técnica o producto artesanal, al que se atribuye el valor de artefacto representativo de la identidad de la comunidad de una localidad. Se instrumenta un proceso de simbolización por el que a una manifestación, por ejemplo, un poema épico se le atribuye la posibilidad de valer no solo como tal sino por ser vehículo de la identidad de un grupo. La indagación se centraba en cómo se había efectuado el proceso por el que dicha expresión folklórica mediante la regionalización, tradicionalización y reelaboración comunitaria de variantes adquiría las marcas distintivas de la identidad del grupo. En esta perspectiva se observa un trabajo colaborativo por un lado, el del grupo folk que elabora, procesa, transforma las expresiones tradicionales y por otra la del folklorista que objetiva aquellos artefactos que poseen las marcas que acreditan la identidad folk debido a los procesos que efectuaron los primeros. En línea con este pensamiento C.W von Sydow en Das Wolksmarchen unter ethnischen. Gesichtspunkt en Selected papers on Folklore Conpenhague (1948) desarrolla la noción de ecotipo para dar cuenta de esta operación de localización (que pue-

de ser nacional, provincial o parroquial) y ambientación que otorgan a expresiones comunes con otras áreas, rasgos distintivos propios de la identidad local. Lauri Honko (1980) afirma que se trata de un recurso analítico que busca volver a anclar la tradición en el medio físico, económico, social y cultural para determinar su carácter distintivo y ver si es altamente representativo de la comunidad. Investigadores como Roger Abrahams (1968) señalan el aporte de esta noción para comprender la actitud y perspectiva del grupo hacia la vida y Alan Dundes ([1964] 1980) destaca su importancia para captar la ideología local y las tendencias en sus cosmovisiones.

La identidad folk es modelada por la cultura de la sociedad folk

Hasta la primera mitad del siglo XX se mantuvieron vigentes estos lineamientos con reformulaciones. Sin embargo, autores en Latinoamérica propiciaban revalorizar el contexto social de producción del folklore. Para ello, Augusto Raúl Cortazar (1910-1975) en su obra Folklore en el Carnaval Calchaquí se propone deslindar la unidad social folk. Con este propósito, retoma una tradición intelectual representada por Ferdinand Tonnies (1855-1936), quien diferencia dos tipos de sociedades: Gemeneinschaft (comunidad) de Gesellschaft (sociedad). La primera caracterizada por el predominio de relaciones, interpersonales, íntimas, directas y recíprocas, basadas en la costumbre, mientras en las segundas dominan las relaciones abstractas, racionales, formales y objetivas. Orientaciones que posteriormente retoman Emile Durkheim (1858-1917) quien distinguía la sociedad orgánica (con una división rudimentaria del trabajo, bajo un control social basado en creencias compartidas) de la mecánica (de alta especialización y la división del trabajo que se basada en relaciones de intercambio y reciprocidad pero sin mayores controles morales) y Max Weber (1864-1920) con su diferenciación entre el espíritu del capitalismo y el tradicionalismo. Antecedentes que toma Robert Redfield (1978) en la formulación del modelo continum folk-urbano, en el que caracteriza a la sociedad folk como aislada,

pequeña, autosuficiente, homogénea, con movimientos centrípetos, predominio del derecho consuetudinario, aprendizaje interpersonal y empírico, con escaso afán por la originalidad, con preponderancia de los valores morales y escaso desarrollo tecnológico.

Una cuestión clave, para Cortazar, es la determinación de los límites de la cultura folklórica con respecto a lo que denomina no folklórica. Esta última estaría representada por aquellas prácticas trasmitidas por quienes, si bien viven en comunidades folk, son representantes de la sociedad urbana, ya sea como funcionarios del estado: jueces y maestros, como miembros de instituciones de la sociedad civil, tales como sacerdotes y misioneros o propietarios de fincas o comerciantes, y tienen precisamente "por función, difundir, imponer, y llevar a la práctica concepciones educacionales, políticas, económicas, religiosas y administrativas del estado. Y esto -dice Cortazar (1949)- es lo antifolklórico por esencia, desde que el folklore ha sido definido como "lo no oficial", "lo opuesto a lo institucional estadual". Afirmando la caracterización de la cultura folk por su diferencia con la cultura oficial, que propicia y es distintiva de la sociedad urbana. Pero señala que si bien dicha sociedad recibe las influencias del poder de imposición procedente de las instituciones oficiales, éstas, afirma, son morigeradas. Para sustentar esta autonomía adopta la perspectiva funcionalista de Bronislaw Malinowski ([1944] 1967) --quien en la definición de la sociedad privilegia su dinámica sistémica, que favorece la relevancia de los mecanismos de fortalecimiento de la integración funcional frente al impacto de fuerzas foráneas.

Pero la adopción del análisis funcional de la sociedad lo llevó a Cortazar a caracterizar la identidad del grupo folk en términos de propiedades colectivas que sobredeterminaban al sujeto, subordinando la acción de éste a las características estructurales y funcionales del sistema social propio de la sociedad folk. Dicha preeminencia se sostenía al focalizar el análisis de la cultura folklórica en el conocimiento heredado por la comunidad, al procesamiento colectivo, la adaptación al medio a la integración funcional al que se sometían todas las experiencias novedosas. Tanto la transmisión diacrónica (intergenera-

cional) como sincrónica (colectivización) caracterizadas como de carácter supraorgánico abonan una perspectiva ontológica de la uniformidad de la vida social en la comunidad folk. Se afirmaba que los integrantes de la comunidad folk compartían un conocimiento común de la cultura folklórica al hacer prevalecer los aspectos normativos y sancionados tradicionalmente, opacando las desiguales contribuciones de los diversos sectores comunitarios y sus heterogeneidades. Este esquema favorecía la idea de que todos los miembros de la comunidad folk participaban de los mismos valores y realizaban prácticas regulares y poseían una identidad homogénea común. Por lo que la identidad de los artesanos folk se hallaba subsumida en la cultura folk que era incorporada a través de su socialización.

De este modo, en la formulación del autor, los artesanos como miembros de la sociedad folk se distinguiría en términos de su aprendizaje empírico, transmisión endogrupal e intergeneracional, en la que predomina lo colectivo frente a lo individual, el tono local frente a lo foráneo y lo tradicional frente a la innovación.

La expansión social de la identidad folk más allá de la sociedad folk

En la década de los 70, Archie Green (1972) y Horace Beck (1972) entre otros folkloristas norteamericanos, expandieron las colectividades que venían estudiando a grupos inmigrantes, quienes habían perdido su vínculo con la comunidad rural, y analizaron estos grupos en relación al tipo de cultura folklórica que producían en el nuevo contexto socio político y económico en el que se insertaban. De este modo se incorporaron los estudios sobre el folklore ocupacional, ya no restringido al artesanal rural, dado que el trabajo evidenciaba ser un factor significativo en la articulación de los inmigrantes frente al nuevo medio. En los estudios del folklore ocupacional, no sólo se toman en consideración las tradiciones europeas de origen rural traídas por los inmigrantes a USA, sino como éste se va constituyendo en relación con las modernas transformaciones técnicas -favorecedoras de la mecanización- y las relaciones sociales del trabajo correspon-

dientes, que se desenvuelven en el nuevo medio. De este modo, se desarrolla un variado folklore ocupacional: canciones, proverbios y relatos se refieren a la lucha por la jornada de ocho horas, las huelgas, la separación técnica de funciones dentro de un mismo oficio, las luchas hostiles entre trabajadores y empresarios y entre trabajadores permanentes y temporales, las hazañas heroicas o acontecimientos peligrosos ocurridos a trabajadores en el desempeño de sus labores. Es decir, que la producción del folklore estaría dada por las condiciones del medio laboral en el que se desempeñan los trabajadores cuya difusión se concretaría en la fábrica, en las oficinas, en el taller, en las agencias de colocaciones, en las reuniones sindicales, en las horas de descanso dentro de la empresa. Para los autores cada ocupación tiene su propio saber o tradición que incluyen canciones, historias, supersticiones, costumbres y creencias relacionadas con el tipo especial de trabajo. Como vemos la cuestión oficial o institucional puede ser lo opuesto a lo folklórico como es el caso de Cortazar o bien el soporte que posibilita su desarrollo como en los estudios referidos de Green y Beck. Pero si bien estas nuevas orientaciones abrían el cambio de la localización del sujeto folk a contextos no rurales, justificando esta extensión a las transformaciones socioeconómicas que había afectado al mundo, sin embargo presentan restricciones semejantes a las de Cortazar al sostener que el folklore, en cuanto un stock de tradiciones constantes y comunes, modelaban identidades homogéneas y unificadas, aunque sus límites surgían en relación con las organizaciones más amplias con las que interactuaban. La condición de artesano folk estaba determinada por la base social –estructural.

Los juegos de imágenes en la identificación folklórica

Manteniendo la noción de que "el folklore es aquella parte de la cultura y de las creencias de un grupo, que no deriva de las fuerzas educativas formales institucionalizadas, que frecuentemente existen, sin duda, a pesar de dichas fuerzas", William Hugh Jansen (1959:205), produce un nuevo giro en la concepción de la identidad.

Cuestionando la naturalización de cierta práctica por la que se consideraba que por haber recopilado determinadas manifestaciones culturales en un grupo folk automáticamente éstas representaban su identidad, en 1959 introduce el factor esotérico-exóterico en el folklore. Dicho factor refiere por un lado, a cómo un primer grupo (X) se piensa a sí mismo y cómo piensa que un segundo grupo (Y) piensa de él y por otro, como este segundo grupo (Y) piensa que el primero (X) piensa que él (Y) piensa acerca del primero (X). Con ello avizora la dimensión reflexiva de la identidad –la objetivación que de sí mismos y que de los otros realizan los actores sociales- y con ello los juegos de imágenes con los que se representan así como también las auto identificaciones y exo identificaciones, pero enmarcadas en el contexto de las relaciones intersubjetivas. Si bien advierte que las creencias esotéricas de un grupo por su aislamiento pueden ser sostenidas inconscientemente. El factor esotérico, que es el endogrupal, está incorporando el sentido de pertenencia social que tiene el grupo folk, por ejemplo, la jerga que reconocen como propia o las bromas que se hacen maestros y aprendices en un oficio. En cambio el exotérico, exogrupal, da cuenta de cuál es la imagen y los atributos que les reconocen como propios los ajenos – la imagen de que los artesanos están en contacto con la naturaleza, cuestionan el consumismo, etc. Es decir, que en la delimitación y caracterización del grupo folk se torna relevante la perspectiva de los actores: cómo los miembros se identifican a sí mismos y son identificados por otros. Esto sugiere un cambio epistémico profundo. La identidad no es solo una cuestión atribuida por el investigador, según el sector social del que procede la información (sociedad folk) o por las características de los materiales – tradicionales y orales- que estudia, sino por el propio reconocimiento de los actores y con quienes estos se relacionan.

La agencia de los actores sociales en la construcción de su identidad

A partir de los aportes de la Sociolongüística, los estudios de la Performance y la Etnografía de la Comunicación de Dell Hymes

y (1964 y 1975) el panorama de los estudios del Folklore se transforma. Las desafiantes contribuciones de la obra Towards New Perspectives in Folklore editada por Américo Paredes y Richard Bauman en 1972, producen cambios paradigmáticos al abordar el folklore como un comportamiento expresivo situado en la interacción comunicativa, que lleva a la revisión de nociones claves: identidad y comunidad folk. Distintos autores lo definen como comunicación artística en pequeños grupos (Dan Ben-Amos, 1972), estética cotidiana, (Barbara Kirshenblatt Gimblett, 1983 citado en Oring, 1994:211), arte verbal (William Bascom, 1955), actuación verbal artística (Richard Bauman, 1972), enactment (Roger Abrahams, 1977 –citado en Oring, 1994:221). Se pone énfasis en el valor de la poética en la comunicación de las manifestaciones folklóricas entre el intérprete y su audiencia por su papel en la construcción de la realidad social y sus efectos en los procesos de adscripción identitaria. Se aprecia la vitalidad de la poética –cuando ésta se actúa- en los procesos de creación social y cultural y el involucramiento que el efecto estético -de adhesión- genera en el sujeto. De este modo, la estética folklórica no está referida a la premodernidad o al carácter vernáculo del espíritu colectivo del folk que crea el ítem folk, ni a los rasgos formales intrínsecos del ítem folklórico, ni se circunscribe exclusivamente al trabajo del intérprete sino que se considera la actuación de la comunicación artística que se trama entre quienes participan de la misma.

Pero quienes sustentan estas posiciones presentan matices. Roger Abrahams (1968) explora cómo los recursos poéticos del folklore se organizan en la comunicación para generar en los receptores un efecto de empatía –adhesión acerca de algo- en la audiencia. La comunicación artística puede orientarse a fortalecer la cohesión al controlar la competencia intragrupal y trata de prevenir la emergencia de situaciones conflictivas que llevarían a la fragmentación del grupo. Cuando Abrahams se refiere al valor de la poética de la comunicación está retomando la problemática del efecto emocional de la estética en el receptor, anticipada por Aristóteles en su "Poética". Es la calidad artística del ítem actuado, para cuya

elaboración se apela a la tradición del grupo, la que induce a la adopción de acciones en común para manejar conflictos que disolverían al grupo, para construir una imagen positiva de sí mismo frente a otros o manejar situaciones que generarían divisiones endogrupales.

Para Dan Ben-Amos [1972] (1995:48) el folklore "es una interacción artística" que "implica creatividad y respuesta estética, ambas convergentes en las formas artísticas". Es decir, "el folklore es una interacción social por vía de medios artísticos". Pero cuando se refiere a la dimensión artística está aludiendo a aquellas convenciones culturales a las que todos los miembros del grupo no solo reconocen sino que adhieren,- que separan el folklore de la comunicación no artística y cuyas marcas pueden manifestarse en la textura, por ejemplo, el uso de rimas, en el texto (el sentido connotativo con respecto al que denota). O las particularidades del contexto comunicativo del folklore (tiempo, lugar, acciones sociales e identidades sociales que exhiben los participantes). Es decir, que es la comunicación artística en el seno de la interacción social de un grupo pequeño, lo que lo distingue como folk.

De este modo lo estético, ya no es una cualidad intrínseca de un conjunto de ítems folklóricos como las artesanías, la poesía, la danza o la música, sino que es una convención artística especial que sobre determinadas manifestaciones posee el grupo y que al actuarlas afirma un sentido de pertenencia y de auto reconocimiento grupal. Desde estas perspectivas -retomando un ejemplo citado por Abrahams (1968)- cuando en el pasado los holandeses en sus sesiones de adivinanzas referían el siguiente texto: "La gente de Holanda hace lo que los niños de Inglaterra rompen" cuya respuesta es; "los juguetes" más que entender el texto literalmente lo que se pone de manifiesto es la forma ingeniosa en la que se destaca la situación privilegiada y descuidada de los niños ingleses frente al trabajo de los holandeses. Es decir, en la comunicación de la adivinanza se permite mostrar cierta hostilidad intergrupal, bajo el disfraz del ingenio, y se expresan valoraciones que no serían aprobadas en otros contextos. En este sentido, se habla de una comunicación artística porque lo significativo no es lo que denota

la expresión sino lo que ésta connota para el grupo. Esta particular apreciación puede residir en los aspectos formales de la manifestación folklórica o en su peculiaridad semántica que se distancia o suspende el referente convencional / literal con el que se lo relaciona o en los marcos contextuales específicos en los que agentes competentes y responsables pueden comunicar dicha manifestación. Quiénes participan de estas apreciaciones particulares no sólo poseen una competencia comunicativa en común sino que comparten cómo conciben al mundo y a sí mismos.

Desde estas perspectivas de la actuación, la estética no es relegada al plano de la creación subjetiva y de la mera elaboración formal sino que se la inscribe en un proceso cognitivo, expresivo, social y político.

Ahora interesaba recuperar aquellos procesos comunicativos en los que para quienes participan - ya sea por la textura, contenido o modo de comunicar el mensaje -tienen un valor distintivo que calificaban como poético, artístico o estético, -es decir, porque generan un sentido de empatía que cohesiona al grupo.

Al tomar en cuenta la performatividad se sustituyen nociones reificadas de grupo folk por la idea de comunidades tramadas socialmente, a partir de la agentividad de los sujetos, y se reemplaza la concepción de identidades monádicas unificadoras durables por identificaciones dinámicas, en proceso, fluidas, con límites porosos. La identidad folk ya no es resultado de unidades sociales establecidas a priori, ni de artefactos que la representan o tradiciones atávicas sino que por medio de la actuación ésta se produce, trasmite, exhibe, objetiva, comenta, negocia y transforma. La identidad, ahora, está atada a las competencias y destrezas de sus creadores y a las condiciones contextuales en las que estos actúan. Si Jansen introdujo la perspectiva de los miembros de la sociedad folk, en los estudios centrados en la performance se consolida la agentividad de éstos. Ya no se trata de la reiteración de una tradición recibida sino de los usos que hacen los intérpretes de la misma, según su creatividad y los contextos en los que actúan.

Ello supone que el acto realizado por el que se efectiviza un acontecimiento comprende la interrelación de un conjunto de dimensiones desde el ámbito físico, los momentos y circunstancias, la identidad y número de los participantes y los comportamiento interaccionales. Pero la actuación, además del compromiso de quienes participan en la ejecución de una práctica, demanda que éstos compartan la misma interpretación en torno a dicha práctica que da cuenta de su alternatividad folklórica como grupo. Pero si bien estos enfoques permitían una aproximación a cómo construían prácticamente su identidad diferencial determinado grupo en los procesos comunicativos en los que participaban, los investigadores difícilmente podían superar el nivel del micro análisis sincrónico. Los condicionamientos macrosociales que afectan la actuación de determinada manifestación folklórica no son abordados mayormente y excepcionalmente se hace referencia a la dimensión diacrónica del folklore.

Hasta los estudios de la actuación la modalidad analítica del folklore prevaleciente se había centrado en las causas que hacían al mantenimiento del folklore, al deslinde de la sociedad folk y a la peculiaridad de sus manifestaciones culturales. A pesar de los efectos que dicha perspectiva tenía en la identidad folk, lo efectivo es que con respecto a ésta última nunca se hacían referencias explícitas.

Con los cambios introducidos por los estudios de la performance centrados en la ejecución de la manifestación folklórica en cuanto la acción humana, responsable, intencional y motivada, es que la intervención del sujeto es resaltada así como también las competencias cognitivas expresivas, volitivas, estimativas y sociales por las que da sentido a su acción. El criterio de relevancia ahora es el sentido -qué entiende el sujeto acerca de lo que hace, cómo lo produce atendiendo a los recursos que posee, qué expresa de sí mismo, de su grupo social, de su identidad folk y cómo la procesa socialmente en su relación con otros agentes sociales. Lo que no es homologable ni con el origen y ni con las causas de las acciones. Estas consideraciones tornan comprensible cómo distintos grupos operan con sus tradiciones para gene-

rar una comunicación artística por la que expresan su identidad y se constituyen en colectivos sociales. [13]

Las nuevas direcciones del Folklore han emplazado a la identidad en el centro de su interés y es un término clave en la construcción de las teorías. En la Argentina una posición precursora en este sentido es la desarrollada por Martha Blache y Juan A. Magariños de Morentin. La teoría elaborada por Augusto Raúl Cortazar en la década de los 80 había alcanzado una gran aceptación entre los numerosos discípulos que había formado, a través de la actividad docente en la UBA y en la UCA y entre el público general por las numerosas acciones que realizaba. No obstante se erigieron posturas críticas, las que proponían sustituir los estudios del folklore por los de cultura popular vinculados con enfoques como los de Antonio Gramsci (1926-1937). Otras en cambio lo reafirma pero transformándolo como es el caso de la propuesta de Blache y Magariños de Morentin (1992).

La misma intenta dar cuenta de la identidad folklórica de un grupo que no se basa en la predeterminación de la categoría social del portador –sociedad folk, clase social o grupo marginal o rural- lo que no significa que

---

13 - Blenda Femenías (1998) analiza cómo para los artesanos de Caylloma, Perú, los bordados de la indumentaria que realizan son vehículos para su auto representación como un grupo socialmente subordinado. El estudio de Eric McGuckin (1997) pone de manifiesto cómo para los tibetanos asentados en Nepal, el tejido de alfombras es un medio expresivo para reclamar la autonomía política del Tibet y les permite conformarse como tibetanos refugiados. Roland Aroin (1994) analiza las competencias y habilidades de las poblaciones africanas que se apropian de los considerados desechos de la sociedad de consumo y adaptando sus tecnologías tradicionales generan producciones con nuevos significados sociales, que expresan su situación neocolonial. Barbara Babcock (1993) señala cómo las mujeres del pueblo Cochiti en U.S.A expresan en las figuras de las ancianas narradoras de cuentos, que realizan, su derecho para exhibir aspectos de la cultura de su pueblo que dominan los varones. Remodelando no sólo las identidades de género sino también el papel tradicional del varón en la mediación étnica con la sociedad nacional y en el mercado.

no adopte una perspectiva de lo social. Tampoco presume que determinadas características inherentes –oralidad, carácter regional, función o arraigo al pasado, localización en un medio rural-de una manifestación cultural determinen su condición de folklórica. Se aleja de aquel estilo de investigación prevaleciente que se asentaban en la corroboración empírica y objetiva de aquellas normativas teóricas que afirmaban rasgos intrínsecos del grupo y la cultura folk. Atributos que el investigador verificaba directamente a través de la experiencia del trabajo de campo, procedimiento que garantizaba que la información fuera verdadera, confiable y objetiva. La identificación de la sociedad folk y su folklore era un acto de reconstrucción racional que realizaba el investigador y volcaba en monografías descriptivas. Esta tarea se vinculaba principalmente con lo que el epistemólogo Hans Reinchenbach en 1938 denomina contexto de justificación de la ciencia; que comprende el conjunto de procesos racionales -demostraciones, experimentos, argumentaciones lógicas, etc.- en virtud de los cuales queda establecida la validez del conocimiento científico. Pero en modo alguno se atisba el problema relativo a la vigencia de dichas normativas para dar cuenta de un problema relevante o si constituían una solución aceptable.

A medida que la normativa analítica del Folklore no presentaba un correlato con la realidad, -cada vez resultaba más difícil hallar una sociedad folk definida, según Cortazar, o se tornaba explícita la expansión de manifestaciones folk en sectores sociales urbanos y en los medios masivos de comunicación- fue perdiendo referentes empíricos que la validara.

Por otra parte, un interrogante se instala en los medios académicos acerca de si la identidad de ese otro folk resultado de la mirada disciplinada del investigador (exotérica) en la que el folk era un objeto exterior se correspondía con la que los propios miembros de la sociedad folk internamente percibían (esotérica). Mayormente, se presumía que esos otros se orientaban hacia las normas de la cultura folk porque éstas eran compartidas y entendidas por todos por igual, es decir, tenían un significado igual para todos.

La posibilidad de una falta de consonancia entre las normativas analíticas del investigador para conocer la sociedad y cultura folk y las propias de los otros que investiga, torna explícita la posibilidad de la existencia de dos marcos cognoscitivos diferentes y

dos modos de encarar la labor científica: mantener el statu quo o reformular las categorías analíticas.

Dentro de esta última dirección se enmarcan los enunciados del Folklore que propician Blache y Magariños de Morentin. Para ello realizan una redefinición de términos y enuncian un conjunto de operaciones para la individualización del fenómeno folklórico en cuanto expresión de la identidad diferencial de un grupo con respecto a otros en el marco de la sociedad general. Pero su componente novedoso radica en su planteo cognoscitivo que se aproxima a la organización del mundo experiencial, en lugar de describir una imagen del mundo real.

Para acceder a la organización experiencial del mundo en el que se recortan manifestaciones folklóricas que dan cuenta de la identidad diferencial de un grupo proponen una primera operación consistente en la identificación de un proceso comunicativo – tomando como referencia el modelo de la comunicación de Roman Jakobson (1963), en que un emisor propone un mensaje a los receptores. Mensaje en el que distinguen dos niveles el de la forma –significante- y el contenido –significado- (diferenciación que retoma las nociones de signo de Ferdinand de Saussure ([1916]1945), Louis Hjelmslev (1943)[14] y Charles S. Peirce (1931-1958). Es decir debe ser actuado efectivizado en un canal (directo: relaciones cara a cara o mediado: sitio en internet, medio radial o prensa, etc.)

No obstante para que ese mensaje circule socialmente no solo requiere que el significante sea reconocido por los receptores sino que su significado sea decodificado, por parte de los receptores. Estos pueden ignorarlo, aceptarlo, rechazarlo.

Para que dicha comunicación adquiera la calidad de folklórica debe dar cuenta que la misma tiene un significado especial y distintivo para emisores y receptores. Esto se produce cuando al primer sistema de significación de la denotación del objeto real que refiere el mensaje se lo transforma para producir un segundo sistema de significación denominado connotación, que toma al primer sistema de significación

---

14 - En su obra Prolegomena a une Théorie du Langage,1971, analizada por Juan Angel Magariños de Morentin 1975, pp.386-405.

como su significante, referente. Afirmación, que asume, que los "términos arrastran consigo los lugares que hayan ocupado en la distintas cadenas sintagmáticas de las que se haya tomado para su uso como señala Fernando Gobellina Brumana (1994: 8).

El primer sistema de significación para los autores se halla regulado por el código y el segundo por el metacódigo

Es en la singularidad de la significación del mensaje que activan en su comunicación emisores y receptores que hacen presente información específica acerca de su propia identidad como grupo que los autores señalan como el contenido folklórico estricto. Información que produce como efecto un reconocimiento entre quienes participan – se identifican-se afirman como grupo y al mismo tiempo se diferencian de otros.

Para los autores la actuación –noción tomada de la distinción que hace Noan Chomsky entre competencia y actuación- es clave porque el mensaje adquiere calidad folklórica, cuando éste es ejecutado en una comunicación real que instaura un marco interpretativo específico dentro del cual debe entenderse el acto de comunicación (cit. Bauman, 1992:2). Se trata de una clase de actuación que realza la conciencia del acto de comunicación y genera una comunicación responsable que involucra a la audiencia. La importancia de la actuación folklórica radica en su carácter reflexivo, como señala Barbara Babcock (citado en Bauman, 1992: 41-49), por el que un sistema de significación puede convertirse en objeto para sí mismo y para referirse sí mismo, es decir, se produce una significación sobre una significación y llama a examinarlos y controlarlos concientemente por sus productores. Se trata de una instancia en la que estos últimos objetivan ese segundo nivel de significación que comparten.

Desde el punto de vista social, como señalara George Herbert Mead (cit. Bauman, 1992:5) en el despliegue de la actuación se constituye el sujeto actuante en objeto de sí mismo y para los otros. De ello se desprende que a través de la actuación folklórica no solo se puede penetrar en los contenidos, actitudes y experiencias de la identidad específica de un grupo sino también cómo se constituyen a sí mismos.

Pero a diferencia de los estudios de la performance, que difícilmente podían superar el nivel del micro análisis, la propuesta de Blache y

Magariños Morentin introduce el macrocontexto societal en dos niveles:

El primero se refiere a que todo sujeto individual o grupal se halla inscripto dentro de la sociedad -que denomina lo institucional-. El mismo comprende reglas constitutivas –noción que retoman de John Searle (1967:45-67) - que establecen un sistema de significación para referirse al mundo, que hacen posible y dan sentido a nuestros desempeños sociales al que los autores denominan código. Es sobre esta base que un grupo ya constituido socialmente puede producir transformaciones y generar nuevas reglas -un metacódigo- para desempeños sociales alternativos (folklóricos).

El segundo nivel pero derivado de éste es que quienes desarrollan el metacódigo, -que necesariamente ha de basarse en ese nivel institucional- van a apelar para la interpretación diferencial a determinado sistema de significación vigente en la sociedad.

El mensaje folklórico además de ser actuado en el presente requiere tener arraigo en el pasado, por lo que se incorpora la condición de la tradicionalidad. Pero dicho arraigo no supone que el mensaje en su contenido o forma permanezca invariable, sino que mantenga homóloga su significación en términos de la identificación del grupo.

La última operación que proponen es la delimitación del grupo folk. Todos aquellos que participan como intérpretes del metacódigo conforman el grupo folk condición que determina la cantidad de sus miembros, su distribución espacial y la duración del mismo.

Estos planteos al modificar sustancialmente la visión clásica del Folklore, se orientan hacia nuevos interrogantes: cuáles son los procesos por los que un grupo desarrolla comportamientos folklóricos, qué indican acerca de su identidad (de sí mismos), cómo se construyen a sí mismos en relación con otros grupos en el marco societal, qué nos puede indicar acerca de cómo se ven a sí mismos y a los otros, que visión del mundo tienen, pero también otras preguntas más generales acerca de cómo contribuyen a la reproducción y transformación de la vida social. A partir de estas perspectivas se analizan los procesos de identificación diferencial entre los artesanos de las ferias del Área Metropolitana de Buenos Aires.

Capítulo 3

Conjeturas e itinerario teórico metodológico

En las páginas precedentes se ha realizado un trabajo analítico que ha ido corroyendo un hábito instalado de pensar a las identidades de los artesanos como formas clasificatorias unívocas y normativas. Se ha ido quebrando una expectativa que reificaba la categoría identitaria de artesano. Se ha puesto de manifiesto que es el producto de un trabajo social y simbólico de institucionalización de la actividad y de sus agentes. Asimismo, ha comenzado a emerger la posibilidad que frente a la rutina social de clasificación de sujetos sociales -en nuestro caso los artesanos- es posible que éstos generen procesos identitarios que se diferencien con respecto a las pautas clasificatorias establecidas institucionalmente. Es decir, se ha evidenciado una brecha entre la categoría atribuida socialmente y la identidad que construyen quienes son categorizados, lo que amerita una explicación que torne razonable la construcción del diferencial identitario. Para ello se aprecia el valor indicial [15] de la brecha en cuanto pone de manifiesto las discontinuidades y continuidades que se operan entre la clasificación social atribuida y la identidad diferencial o folklórica que elabora un grupo, en el espacio social. Esta presunción intuitiva corresponde en el proceso de la investigación a lo que Charles Sanders Peirce, denomina: "Abducción"[16] y que

---

15 - Se toma el término índice en el sentido que desarrolla Charles Peirce, para referirse a una clase de signos donde la ocurrencia de la instanciación del vehículo sígnico sostiene una conexión de entendida contigüidad espacio temporal en la ocurrencia de la entidad señalada (en Michel Silverstein, .[1976] 2004). En breve, señala la diferencia entre los dos planos existenciales: el institucional y aquel que despliegan los artesanos. Está dando cuenta de un contexto en que ambos planos están ocurriendo simultáneamente.

16 - Como señala Rodolfo Rodríguez RodrÍguez (2005) “La abducción adquiere el sentido actual a partir de Charles S. Peirce (Cambridge, Massachussets,1839-1914),

otros autores como Hans Reichenbach [17] denominan el contexto de descubrimiento. Para plantear las conjeturas, como se desarrolla a continuación, este trabajo se apoya en los discursos en cuanto son prácticas materiales en las que se concretan disputas de significaciones no en términos de una lógica inmanente del lenguaje sino como resultado de los efectos de conflictos y de relaciones sociales.

Abordajes conceptuales y recursos metodológicos

Para enunciar las conjeturas de las que se parte nos interesa desarrollar un abordaje que se basa en el análisis de discurso porque, como ha señalado Paul Ricoeur (2000:17), éste presenta una gran fortaleza epistémica debido a que tanto en el tratamiento de las unidades discursivas mayores como en las unidades menores

---

entendiéndose como aquel proceso inferencial que conduce a la invención descubrimiento o creación de una hipótesis, propuesta que se inscribe entonces como un intento por construir una "lógica del descubrimiento" científico. Para Peirce, la abducción o retroducción, es un proceso inferencial que está relacionado con la generación de hipótesis, ya sea en el razonamiento científico, ya sea en el pensamiento ordinario. Es el proceso de razonamiento mediante el cual se engendran las nuevas ideas, las hipótesis explicativas y las teorías científicas. Entonces, más que la deducción y la inducción, la abducción es el primer modo de inferencia, puesto que si las nuevas ideas son fruto de la abducción, entonces ella constituye el primer paso en toda investigación. Peirce se dedicó principalmente a estudiar la lógica de la ciencia, entendida ésta por una parte como abducción (formación de hipótesis para explicar hechos sorprendentes) y por otra como inducción (generalización de hipótesis por medio de pruebas). Su propuesta medular fue asentar la inducción y la abducción de modo firme y permanente junto con la deducción en la concepción misma de la lógica. En el ensayo "Acerca de la clasificación natural de los argumentos (CP 2.461-516)."

17 - Experience and Prediction 1937 Secc.1 (citado por Carlos A. Prego, 1998, p.22.)

que las constituyen, -si bien difieren en el grado de complejidad-; mantienen la misma modalidad de tratamiento. Por otra parte, este enfoque resuelve el punto de encuentro entre los discursos en los que los artesanos son socialmente interpelados y aquellos en los que ellos se constituyen y se reconocen a sí mismos en una subjetividad colectiva susceptible de decirse y afirmarse. Como señala Stuart Hall (2003:30) estas prácticas de auto constitución y reconocimiento junto con la atención a la regulación normativa y las coacciones de las reglas posibilitan introducir el análisis de la subjetividad, los mecanismos de acatamiento a las reglas, así como, también, su fuerza objetivamente disciplinadora. Se asume al discurso como práctica social formadora de los objetos de los que habla "y no meramente como conjuntos de signos" (Foucault, 1985:81) de modo que a partir de la materialidad del mismo es posible recuperar las interpretaciones que reciben las representaciones de determinados fenómenos en determinado momento y sociedad. Se ha optado partir de los discursos sociales porque ellos ponen de manifiesto los entendimientos complejos y multifacéticos de las realidades sociales a las que se refieren. Constituyen un recurso cognoscitivo para acceder al análisis social para adquirir conocimiento acerca de cómo un grupo recepciona transformaciones sociopolíticas o examina problemáticas sociales generando puntos de vistas alternativos que incluso cuestionan a los dominantes. Pero, además, los discursos sociales no sólo representan e interpretan la experiencia humana en el flujo del tiempo sino que también, una vez expresados crean y modelan sucesos y acciones. Es decir, son mecanismos de modelamiento cognitivo y perceptual, promotores de acciones. La focalización que posibilita el discurso permite recuperar las perspectivas divergentes que los sujetos tienen acerca de determinados acontecimientos sociales, respecto de aquellas que predominan en las instituciones oficiales, contribuyendo al conocimiento de cómo se organiza la diferencia y la desigualdad social. Permite comprender cómo se bifurcan las perspectivas de los protagonistas de prácticas sociales frente a determinados hechos, cómo interpretan y valoran diferen-

cialmente determinados referentes, cómo se aplica en la construcción de relaciones intra grupales e intergrupales, en la legitimación de su accionar, en la consolidación de prestigio de un grupo sobre otros, de las ideologías que autorizan estructuras de poder en las organizaciones. Es una instancia privilegiada en la constitución de identidades colectivas, por la que los sujetos se presentan ante sí mismos y a otros, a quienes reclaman reconocimiento. Los sujetos toman posición de sí mismos, se ubican frente a otros y en el mundo simbólico social. Por lo expuesto, los discursos se hallan impregnados de las identidades sociales y políticas de sus productores. En breve, siguiendo a Magariños de Morentin (1991:8), se asume a los discursos sociales como el conjunto existencial de las construcciones que circulan en la sociedad, para la efectiva producción y/o reproducción de representaciones perceptuales e interpretaciones conceptuales o valorativas de determinado objeto o fenómeno. Resaltando que la representación social de un fenómeno es el correlato de la interpretación de dicho fenómeno y ambas se materializan en el discurso. Dicha noción se implementa a través de las siguientes operaciones: a) la identificación perceptual (sensorial o imaginaria) de determinadas formas (y de su interrelación) perteneciente a un determinado fenómeno, en función de su interpretación posible, en determinado momento de determinada sociedad o identificación de la representación el fenómeno. b) la identificación de la asignación conceptual de determinada significación a determinado fenómeno, en función de su representación posible, en determinado momento en determinada sociedad o identificación de la interpretación del fenómeno y c) la relación recursiva entre ambas dimensiones representación /interpretación de un determinado fenómeno vigente en una sociedad indicará su calidad social. Las mismas se aplicarán a los discursos que se desarrollan en la instancia institucional y aquellos producidos por los artesanos, pero en éstos se focalizarán las transformaciones que efectivizan en sus discursos con respecto a los del ámbito institucional. Entendiendo a estas últimas como la operación por la que a un primer sistema de significación de la denotación del objeto real que refiere el discurso se lo emplea para producir un segundo sistema de significación denominado connotación o metacódigo

(Blache y Magarriños de Morentin 1992: 32-33), que toma al primer sistema de significación como su significante y referente. Afirmación que, como ya señalamos, asume que los "términos arrastran consigo los lugares que hayan ocupado en la distintas cadenas sintagmáticas de las que se haya tomado para su uso como señala Fernando Gobellina Brumana (1994:19).[18] Stuart Hall, también, señala la relevancia de la distinción denotación / connotación en relación con los signos y los mensajes. Mientras que, los significados denotativos son aquellos que a través de hábitos sociales son universalizados, fijados y naturalizados, los asociados o connotativos por no estar afianzados a través de hábitos "no están fijados por una percepción natural" (Hall, 1993:89 [19]), abren la posibilidad de nuevos sentidos y entran en una lucha de significaciones. De este modo, aportan y activan nuevas dimensiones ideológicas.

Enunciando conjeturas

Atendiendo a estas precisiones metodológicas que toman como referentes epistemológicos las nociones de metacódigo de Blache y Magariños de Morentin, expuestos en los capítulos 1 y 2, y los aportes en torno a la institucionalización de la vida social de la teoría sociológica de A. Giddens presentados en el capítulo 1, se elaboraron las siguientes conjeturas. a) Si en los discursos sociales vigentes de los artesanos se operan transformaciones semánticas (metacódigo) con respecto a los discursos que institucionalizan -normatizan, categorizan y clasifican socialmente- su actividad laboral, entonces, se efectiviza un proceso de identificación grupal. b) Si en los discursos sociales de los artesanos en los que expresan su identidad laboral, refieren a otros grupos sociales para diferenciarse, entonces se da cuenta del carácter diferencial de la mismay c) Si en los discursos sociales los artesanos expresan una identidad laboral

18. Fernando Gobellina Brumana, 1994: 8, p.5-30.
19. Stuart Hall, 1993 p.89.

diferencial, entonces se podrán inferir tendencias que contribuirían a la reproducción o a la transformación social de su actividad laboral.

Las manifestaciones concretas, observables, que se han elegido son los discursos sociales en tanto prácticas sociales formadoras de los objetos acerca de los cuales hablan. Para el caso de la institucionalización de la actividad artesanal se toman los discursos sociales que circulan en la sociedad en las que se construye el sentido de la actividad artesanal (reglamentos de concursos, de ferias, notas periodísticas, Plan Cultural de las ciudad de Bs. As. sitios de internet, proyectos legislativos, etc). En el caso de la segunda –la identidad laboral diferencial- se recolectan los discursos producidos por los artesanos, que se desempeñan en las ferias artesanales de la ciudad de Bs. As. en diferentes especialidades, sexo, edad, nivel educativo, a través entrevistas abiertas. Las 101 entrevistas, con una duración promedio de 45 minutos, fueron realizadas en el marco de distintos proyectos de investigación.[20] La mayor parte de ellas fueron grabadas y transcriptas . [21]

Como este trabajo se llevó a cabo en sucesivos años (1996-2005), en algunos casos se reiteraron entrevistas a los mismos artesanos para detectar si se mantenían regularidades o diferencias debidas a situaciones contextuales particulares respecto de la información dada.

Asimismo, se incluyeron entrevistas tomadas de fuentes secundarias con el objeto de indagar si se observaban regularidades semejantes o no.

Para establecer la calidad folklórica de los discursos producidos en las entrevistas se sometieron los materiales a las siguientes opera-

---

20. Campo cultural ocupación e identidad: artesanos y murgueros en el proceso de mundialización de Bs. As. Acreditado por la UBA No. TF 43 (1997-2000) Perspectivas subjetivas colectivas de los artesanos y los procesos de institucionalización de la actividad artesanal. Abordaje desde el Folklore. Acreditado por FONCYT No. 08449 (2001-2003) y, Narrativa folklórica y representaciones sociales en la crisis argentina en un grupo laboral.- los artesanos del Área Metropolitana Buenos Aires acreditado por UBA No. F 616 (2003),

21. Dichas entrevistas fueron cotejadas con las realizadas por estudiantes de la asignatura Folklore General supervisados por el equipo a cargo de la suscripta.

ciones: a) el establecimiento de los campos de los dominios semánticos con los que en el discurso institucional se construyen las definiciones del trabajo artesanal, categorizaciones de los artesanos, ámbitos en los que se efectiviza la actividad, formación y capacitación de los artesanos, trayectorias laborales, relación con el mercado. b) a la comparación entre los campos de los dominios semánticos obtenidos en el paso anterior y aquellos que resultan del análisis de los discursos producidos por los artesanos. De este modo, se establecerá si se da una equivalencia semántica entre ambos discursos o se ha efectivizado una transformación semántica (metacódigo) que da cuenta de lo folklórico y c) dicha comparación constatará si es posible la emergencia de comportamientos folklóricos entre los artesanos, a partir de la transformación semántica de los discursos relativos a la base institucional de su actividad, o no. Asimismo a qué grupo o grupos toma como referente/s para establecer su diferenciación.

Recopilación de los datos

Para acceder al punto de vista de los artesanos en relación con las prácticas discursivas y comportamientos, que dan cuenta de su identidad diferencial, se desarrolló una labor etnográfica. La misma se mantuvo atenta a las actuales perspectivas que ponen el énfasis en el proceso comunicativo entre el investigador y los miembros del grupo, y advierten sobre el tradicional control que el primero ha ejercido al asumirse como el transcriptor objetivo de la realidad etnográfica[22], a pesar que accedía a ella vía la experiencia subjetiva

22. Paul Rabinow en Reflections on Fieldwork in Morocco (1977), James Boon en Otras tribus, otros escribas (1982) y Michael Taussig en Shamanism, Colonialism and the Wild Man (1987) ,entre otros, señalan que los relatos de los etnógrafos, muchas veces, inadvertidamente, no solo establecían la autoridad del etnógrafo occidental sobre los otros, nativos, ejerciendo un control monológico sino que apoyaba la autoridad de Occidente sobre las culturas coloniales. En: Norman Denzin and Yvonna 1994 p.153.

del trabajo de campo (James Clifford y G.E. Marcus, 1991). Por ello la práctica etnográfica realizada, en este caso, se organizó de modo que fuera lo más sensible posible a las representaciones e interpretaciones de los miembros del grupo, que se apegara a sus discursos. Dado que al decirse a sí mismos, ellos se están construyendo objetivamente. Esta comprendió la observación directa e intensiva de los distintos ámbitos donde ellos actúan con el objeto de desfamiliarizarse con respecto al estereotipo aplicado socialmente al artesano y familiarizarse con las visiones propias del grupo. Ello implicó, a diferencia de las etnografías clásicas centradas en una comunidad estable, homogénea y cerrada con una localización espacial única y límites cristalizados, que se debiera operar con una etnografía multisituada[23] que tomara en cuenta los variados ámbitos en donde actuaban los artesanos. Dichas localizaciones se fueron identificando y delimitando (ferias locales, nacionales, internacionales, talleres, marchas en el espacio público, negocios, concursos etc.) no como preconstruidos sino a partir de reconocer los contextos donde los artesanos negocian socialmente su identidad diferencial, lo que llevó a incluir el ciberespacio de la

---

23. James Clifford en Traveling Cultures (1992) y George Marcus en Ethnography Through Thick and Thin, (1998) proponen realizar una etnografía multilocal. Esta consiste en extender el trabajo de campo a múltiples sitios. Se trata de expandir la investigación del sitio en el espacio con el objeto de estudiar las localizaciones vinculadas al mundo externo en toda su complejidad y secuencialidad. La investigación de múltiples sitios requiere que el investigador conecte los sitios siguiendo a la gente, los objetos, relatos y conflictos. No se trata de sitios preconstruidos dado que lo que conecta a todas las localizaciones del trabajo de campo es el descubrimiento, por parte del etnógrafo, de los indicios de su asociación. En consecuencia, la comunidad se establece a través de una multiplicidad de sitios. Las diferentes localizaciones, resultado de las conexiones sociales, que toma en cuenta el etnógrafo no responden a una lógica del investigador sino a las tramas sociales dentro y entre sitios y sirven de sustento al argumento etnográfico. Global Ethnography de Gillel Zsuzsa and Sean ´O Riain (2002).

Internet[24] y la producción de una película. Es decir, donde localizan su identidad diferencial modelando el ámbito donde la manifiestan. De allí, que los contextos resultaran fluidos, con límites porosos y heterogéneos en términos de las fuerzas sociales que se interseccionan en la legitimación o deslegitimización de los mismos. Por otra parte, se trabajó sobre las conexiones entre los diversos contextos y los múltiples niveles que involucran (institucional, las diversas prácticas que realizaban los distintos actores: artesanos, comerciantes, público, turistas locales e internacionales). Por lo que en este trabajo el etnógrafo no se constituye en un estudioso de comunidades autoevidentes sino quien se interroga, entre otras cuestiones, por la variabilidad y la interrelación de los contextos sociales. Cuestión que replantea la práctica del observador etnográfico. Ello supone interactuar y negociar con los informantes en un número de sitios dispersos, desde distintas posiciones y papeles.

El material de archivo se ha trabajado, también, atendiendo al contexto en el cual se definían a los artesanos y sus obras en el pasado. Es decir, como otro sitio en donde se localizaba la actividad que da cuenta de las transformaciones que se han operado con respecto al presente.

Si los etnógrafos clásicos - como Bronislaw Malinowski con sus trabajos en Nueva Guinea y las Islas Trobiand y Margaret Mead en Samoa,- se constituían en los cronistas autorizados de las comunidades remotas debido a su compenetración con su cultura y estilo de vida, por haber estado allí, este trabajo se distancia de dichas

24. En la actualidad diversos trabajos abordan la etnografía virtual (cyberethnography) Maximilian C. Forte (2002) analiza el impacto del uso de la Internet en los procesos de globalización de los indígenas y la transformación de indígenas offline en online N-digenas, en su trabajo We are not extinct": The revival of Carib and Taino identities, the internet, and the transformation of offline indigenes into online 'N-digenes' . Olga Filippova (2005) realiza un estudio de las narrativas políticas en Ucrania basándose en un examen ciber-etnográfico de un sitio de internet.

posturas. Porque se orienta hacia la producción de un conocimiento activamente multisubjetivo por las distintas voces de los artesanos que participan- en el que contrastan el significado diferencial de sus experiencias frente a presupuestos atribuidos socialmente- y en el que no se antepone el saber experto del observador externo para su interpretación. Justamente, para neutralizar la preponderancia de la propia visión del investigador, se optó por focalizar en las prácticas discursivas objetivas de los artesanos y en las de aquellos otros agentes sociales con quienes interactuaban o tomaban como referentes. Por ello, la escritura resultante es polifónica suenan las voces de sus protagonistas. Expresa los contextos recíprocos en los que múltiples sujetos representan e interpretan sus identidades y posiciones. Pero además empodera las voces de los informantes evitando, al comparar las mismas como señala Lahire (2006), que el investigador sobreinterprete descontroladamente la realidad solicitando a los datos, los que éstos no pueden decir, y se desborde de lo que es legítimo enunciar.

En el marco de los contextos, arriba enunciados, se llevaron a cabo entrevistas de campo (que fueron grabadas y transcriptas). Las mismas fueron aceptadas por los informantes. En muchos casos la respuesta favorable se debió a la valoración asignada a la institución universitaria[25] de procedencia del entrevistador y a los deseos de los artesanos de dar a conocer sus puntos de vista sobre la temática. Cuestiones, que en el curso del interjuego entre preguntas y respuestas, los informantes ponen de manifiesto. En el primer caso, haciendo explícitas referencias a la vinculación entre sus problemáticas y las de los universitarios, como participantes del campo intelectual y la sociedad en general y en el segundo, explicando las amenazas o incertidumbres por las que atravesaba en ese momento su trabajo. En todos los casos, las entrevistas son el resultado de un complejo proceso entre seguir

25. En todos los casos los entrevistadores se presentaron como estudiantes que estaban haciendo un trabajo de investigación para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

una guía flexible de temas a tratar, que se concretaba a través de preguntas abiertas, con el objeto de indagar acerca de la regularidad del conocimiento que los artesanos destacaban como significativo para ellos y por otro, sostener la relación establecida entre entrevistador y entrevistado para que desembocara en un diálogo en el que fuera posible determinar tanto las opiniones y experiencias del entrevistado como sus motivaciones y contexto. Por otra parte, en ellas se logró alcanzar un nivel de participación por el cual el entrevistado se emplazaba como referente de la problemática que se aborda.

Si bien prevalece la entrevista en la que dialoga el entrevistador y el entrevistado, en algunos casos se incorporan otros artesanos a la misma e incluso no artesanos. Estas entrevistas grupales resultaron productivas porque los participantes se ven estimulados por las experiencias de los otros miembros del grupo a articular sus propias perspectivas y en particular porque "las maneras en que apoyan, debaten o resuelven los temas entre sí puede reflejar las dinámicas del discurso social cotidiano”. [26] Dado que la mayor parte de las entrevistas se grabaron en los puestos de la feria, registran las espontáneas interacciones verbales con el público, que suspendían momentáneamente el curso de la entrevista, pero permitían observar a los artesanos en acción. En el caso de artesanos que han dejado de asistir a las ferias, se los entrevistó también, en sus actuales lugares de trabajo (talleres o escuelas), excepcionalmente a solicitud del entrevistado se efectuó en un bar.

Inicialmente para recortar empíricamente el grupo de artesanos se tomó en cuenta el discurso de la institución social del lenguaje que los definen. En particular, los diccionarios que registran la genealogía del término. En éstos el término artesano en español -artisan en francés e inglés, handwerker en alemán y artigiano en italiano-, no es una creación reciente por el contrario posee un extenso uso en el tiempo. Si se toma en consideración su etimología en la lengua española -de

26. Lindloff ,1995 p 174.

Artesanus, latín ars, artis y cuyo registro data del siglo XV[27] - ésta se refiere a la identificación de una "persona que ejerce un arte u oficio meramente mecánico".[28] Dicha persona tiene que poseer la virtud o disposición y habilidad para hacer algo valiéndose de elementos materiales para dar forma sensible a una concepción del entendimiento pero, por otro, ese hacer lo ejecuta en forma predominantemente manual o mediante el uso de máquinas. De este modo, se atribuyen los siguientes componentes para la identificación del artesano: la habilidad para transformar materias primas de acuerdo a su entendimiento mental y al medio mecánico que emplea, sea este último sus propias manos o máquinas. Asimismo, el arte mecánico propio de los artesanos, es considerado equivalente al término oficio (que se define como ocupación habitual, frecuente).[29] Por lo que, además, de las características mencionadas de la actividad que se ejecuta, se requiere la realización continua de la misma. En breve, el término clasifica a las personas que poseen competencia para transformar materias primas mecánicamente (a mano o mediante máquinas) de acuerdo con un modelo mental y la ejercitan en forma regular. Los criterios enunciados han pasado a ser normativos en la acción clasificatoria del artesano. Asimismo, se toma en consideración la definición que se les aplica en términos de unidades de producción de bienes materiales.[30] Las que se caracterizan por ser pequeñas (unipersonales), emplean escaso capital -prevalece el de carácter físico y humano-, hacen uso de baja tecnología, se concentran en mercados de fácil acceso, el trabajador es su propio patrón (combina intereses de capital y trabajo) y participa directamente en el control y manejo de las actividades. El control del trabajo es relativamente autónomo porque el trabajador asume la propia supervisión reduciendo

---

27. Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana, 1961 p.64.

28. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana,1930 III p. 487.

29. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1930 XXIX p.789-95.

30. Victor Tokman 1987, 314 , Rhoda Halperin 1996: 17 p.43-79 Didier Schwint 2005,XXXV,3 p. 521-529.

niveles de supervisión y hace uso intensivo de mano de obra. Su objetivo principal es maximizar el ingreso total por encima de la tasa de utilidad, la unidad productiva es flexible en la delimitación y división del trabajo y posee ductilidad para la rotación de tareas. Mayormente, no crea espacios económicos se los otorga, por lo que declina, la gran empresa. Las obras que se producen se caracterizan por estar sujetas a un régimen simbólico y social de intercambio (Appadurai, 1988 y Benjamin, 1982). Es decir, que la circulación social y económica de las obras radica en el valor simbólico que le atribuyen los receptores. Por ello, sus productores son quienes no sólo aplican saberes artísticos y habilidades técnicas y manuales sino que, también, tienen conciencia acerca de que producen para un público receptor.

Estas definiciones junto con los espacios que son calificados como artesanales orientaron inicialmente la toma de contacto directo con los artesanos. De allí, que la investigación se concentrara en el ámbito de las ferias y no en los talleres, por ejemplo, porque en éstos en general se identifican por el nombre de la especialidad artesanal (platero, telera, ceramista) y solo recientemente se hallan abiertos al público[31] y en este contexto sí se autopresentan como artesanos.

El sistema de ferias del Área Metropolitana de Buenos Aires

Dada la amplitud del universo ferial que comprende a los artesanos en la Argentina, en este trabajo solo se toman en cuenta aquellos que se desempeñan o han desempeñado como tales en el marco del

---

31. El Programa Artesanías Urbanas de la Comisión para la Preservación para el Patrimonio, organizó el ciclo Los artesanos en sus talleres en la ciudad de Buenos Aires en el año 2006. Entre los años 2001 y 2003 la Dirección de Casco Histórico organizó el Espacio de Artes y Oficios, en tres oportunidades. En el mismo se hacían exhibiciones públicas de técnicas artesanales y productos. En los tres años participaron 69 artesanos y 41 representantes de los distintos oficios vinculados a la restauración del patrimonio.

sistema de ferias de la ciudad de Buenos Aires y en la de Plaza San Isidro en la provincia de Bs. As. Se incluye esta última porque se conforma en la misma época que la feria de Plaza Francia del mencionado sistema, los artesanos de las respectivas ferias efectúan intercambios regulares y han realizado acciones conjuntas en defensa de la actividad artesanal.

De acuerdo a la información suministrada en el año 2007, por la Dirección General de Promoción Cultural del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, el total de artesanos permisionarios[32] ascendía a 1217 distribuidos en 1190 puestos (hay permisionarios que comparten el puesto). A continuación se indican las ferias que integran el sistema, su localización, horario de funcionamiento y cantidad de artesanos que poseen permisos para desempeñarse en la misma:

• **Plaza Intendente Alvear** (Plaza Francia) Av. Libertador y Av. Alvear / Recoleta. Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 hs.
275 permisionarios (22,59%)

• **Plaza Manuel Belgrano.** Av. Juramento, Vuelta de Obligado, Cuba y Echeverría /Belgrano. Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 hs.
198 Permisionarios (16,26%)

• **Plaza Dr. Bernardo Houssay.** Av. Córdoba y Junín / Barrio Norte.
Martes a viernes de 11 a 18 Hs.
46 permisionarios (3,77%)

• **Parque Lezama**. Av. Brasil y Defensa / Barracas.
Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 hs.
200 permisionarios (16,43)

---

32. Aquel que posee un permiso de carácter eminentemente precario, personal, intransferible y gratuito para vender artesanías en las ferias artesanales del gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

• **Parque del Centenario**. Av. Díaz Vélez y Campichuelo.
Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 hs.
267 permisionarios (21,93%)

• **Plazoleta Santa Fe** (Plaza Italia) Av. Santa Fe y Uriarte / Palermo.
Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 Hs.
142 permisionarios (11,66%)

• **Vuelta de Rocha**.Av. Pedro de Mendoza y Del Valle Iberlucea / La Boca. Jueves y Viernes de 11 a 20 Hs.
43 permisionarios (3,53%)

• **Vuelta de Rocha** Av. Pedro de Mendoza y Del Valle Iberlucea / La Boca.
Sábados, domingos y feriados de 11 a 20 Hs.
46 permisionarios (3,.77%)

En el caso de la Feria de Intendente Alvear (Plaza Francia) la Dra. Mónica Rotman realizó un censo en el año 1993. [33] En ese año se desempeñaban 126 artesanos y logró encuestar a 119 de los cuales 82 eran varones y 37 mujeres. En el caso del primer grupo 11 correspondían al rubro cerámica, 18 a cuero, 9 a madera, 29 a metal, 5 a tela y 10 en varios. Mientras que el grupo femenino 8 correspondían al rubro cerámica, 2 a cuero, 4 a madera, 8 a metal, 6 a tela y 9 en varios. Del total de los artesanos 65 correspondían a la franja etaria entre 31-40 años y 32 a la siguiente (41 a 50 años). En relación con el nivel de instrucción alcanzado más de la mitad había finalizado el secundario y 21 artesanos completaron estudios terciarios. Además, 70 de ellos realizaron cursos relacionados con la actividad.

33. Mónica B. Rotman 1993-1994: XIX p.117-123.

Para el año 1993 la distribución de artesanos por Feria era la siguiente: Plaza Alvear 126 (14,26%), P. Belgrano, 110 (12,45%), P. Houssay 31 (3,51%), P. Lezama 166 (18,79%), P. Centenario 265 (30,01%), P. Santa Fe 125, (14,15%), Vuelta de Rocha -jueves y viernes-15 (1,69%) y Vuelta de Rocha –sábado y domingo- 45 (5,09%). En el circuito de ferias se desempeñaban 883 artesanos.

A continuación, se presenta un cuadro en el que se comparan los porcentajes de permisionarios por feria entre los dos censos de 1993 y 2007. El mismo indica que el número de permisionarios crece en forma diferente, siendo las de mayor incremento: Plaza Alvear y P. Manuel Belgrano, siguiendo en orden de importancia: Vuelta de Rocha j y v. Mientras que P. Houssay y Parque Lezama evidencian un leve crecimiento y es negativo en los casos de Vta.de Rocha s y d. y de Parque Centenario. Sin embargo, el crecimiento general del sistema de ferias formal para el período es positivo.

FERIA	**1993**	**2007**	**Diferencia**
Plaza Alvear	14,26%	22,59%	+ 8,24 %
Plaza M.Belgrano	12,45%	16,26%	+ 3,72 %
Plaza Houssay	3,51%	3,77%	+ 0,26%
Parque Lezama	18,75%	16,43%	- 1,92%
Parque Centenario	30,01%	21,93%	-8,08%
Plaza Santa Fe	14,14%	11,66%	-2,48%
Vte.Rocha (j y v.)	1,69%	3,53%	+ 1,84%
Vta.Rocha (s. y d.)	5,09%	3,77%	- 1,32%

En el caso de Plaza San Isidro no se disponen de datos censales anteriores al año 2007. En la actualidad cuenta con 11 artesanos (9 de ellos son mujeres) dedicados a la especialidad cerámica, 6 a la de cuero en proporciones iguales de varones y mujeres, 16 (4 mujeres y 12 varones) se dedican a los trabajos en madera, 33 (9 mujeres y 24 varones) a los de metales, en plástica se desempeñan 9 (4 mujeres y cinco varones) en tejidos 11 (5 mujeres y 6 varones), en telas 5 (3 mujeres y 2 varones) en vidrio 6 (5 mujeres y un varón) y en el rubro varios 33 (21 mujeres y 12 varones). Un total de 130 artesanos (63 mujeres y 67 varones). [34]

En breve, en las ferias artesanales (sistema de la ciudad de Bs. As. y San Isidro) trabajan en forma regular 1347 artesanos con permisos oficiales.

En esta sección se ha definido, fundamentado y desarrollado la metodología que permita acceder a la relación entre los discursos de carácter institucional que constituyen la actividad artesanal y a los agentes que participan de ellas y los que producen los artesanos acerca de sí mismos y su actividad laboral y de su identidad diferencial – alteridad que asumimos como folklórica. Dada la amplitud del universo de las ferias se ha trabajado con artesanos de las ferias: Manuel Belgrano, Bernardo Houssay, Parque Centenario, Parque Lezama, Plaza Intendente Alvear y Plaza Italia en la ciudad de Bs. As. y Plaza San Isidro en la provincia de Bs. As.

---

34. La fuente de información procede del sitio oficial de la feria en Internet http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html consultada el 6-6-2008-

Capítulo 4

De industria provinciana a artesanías tradicionales argentinas.

Si bien en la actualidad las artesanías se despliegan en escenarios tales como museos, exposiciones y ferias, certámenes, concursos y exhibiciones virtuales promocionados por organismos gubernamentales o comisiones municipales de cultura o entidades privadas encuadrados en el campo de la cultura, y a sus productores se los tipifica como artesanos folklóricos o urbanos esta situación no ha sido siempre así, sino que es el resultado de un proceso histórico, social, económico y político.

En esta sección se dará cuenta del proceso político cultural por el cual las llamadas industrias provinciales, que conformaban a fines el siglo XIX las economías regionales, se instituyen como artesanías tradicionales argentinas o folklóricas recontextualizadas en un nuevo ámbito, el de la cultura. Para luego analizar cómo se procede a la tipificación de las artesanías como folklóricas y urbanas con el objeto de recortar a dichas producciones y a sus productores. Clasificación que ha tenido efectos en la organización de la actividad artesanal y en la identificación de quiénes son los artesanos.

Para abordar este proceso disponemos de diversos textos efectivizados desde fines del siglo XIX a la actualidad que se analizarán para dilucidar el tránsito de esta actividad hacia el mencionado campo cultural. Manteniendo el abordaje teórico metodológico enunciado en los capítulos anteriores, se considera a los textos en su calidad de discursos sociales, es decir, como la representación / interpretación actual o histórica, vigente en determinada comunidad de determinado fenómeno social. Entendiendo por representación los aspectos perceptuales y la interpretación como la asignación conceptual, respectivamente, de un determinado fenómeno social, definiéndose cada uno de ellos en forma recursiva. A partir de estas nociones se efectúa la revisión de la dinámica social y política de la genealogía de la actividad artesanal que se ha ido estructurando, y del desempeño de los artesanos en el campo cultural, establecien-

do las diferenciaciones y las categorizaciones que se han plasmado en distintos discursos. Se plantea un análisis ínter discursivo entre registros vigentes en distintos momentos de fines del siglo XIX y del XX, porque como señala Parret [35]todo discurso en principio es interpelativo o apelativo en relación con otros discursos. Para ello se seleccionaron textos que ponen en escena las producciones artesanales en relación con otras vigentes en ese momento, aunque no se empleen dichos términos.

La representación e interpretación de las artesanías en el siglo XIX

Para indagar cómo se posicionaba el sector artesanal a fines del siglo XIX se analizan las exposiciones nacionales de industria. Desde mediados del siglo XIX se instituye la edad de las exposiciones industriales en el mundo Occidental, sobresaliendo la Gran Exposición en el Palacio de Cristal de Londres (1851) y las de Nueva York (1853), París (1857), de Chicago (1893) -entre otras- llegando a la expoLisboa de fin del siglo XX. Estas exhibiciones efímeras suponen importantes inversiones promovidas por corporaciones y estados nacionales esperando obtener ganancias futuras. Desde su institución han tenido una pronunciada intencionalidad económico - política sustentada en una ideología basada en el progreso y la afirmación de la modernidad, y el poner en evidencia el ascenso de la civilización al poder, y se las ha considerado un importante instrumento educativo para el público asistente.[36] Este objetivo político se plasma en términos de la forma de presentación y de las operaciones que se realizan con los distintos elementos materiales que se exhiben. Se llevan a cabo un conjunto de operaciones por las que objetos que proceden de contextos diferentes se unifican en una

35. Citado por María Isabel Filinich, 1998, pp. 29-35
36. Curtis M. Hinsley,1991

totalidad homogénea, que es la exposición. A través de la recolección, selección, clasificación y exhibición de los objetos se establecen relaciones de significación entre ellos y se estructura un orden de legitimidad. Este nuevo orden opaca las específicas relaciones sociales, que en la vida cotidiana otorgan significación a los objetos y orientan su circulación entre los agentes sociales.

La Argentina no estuvo ajena a esta tendencia, en 1871, promovida por el gobierno del presidente Domingo F. Sarmiento se efectúa la Exposición Nacional de Córdoba con la dirección de Ricardo Olivera, Presidente de la Sociedad Rural Argentina (institución que representaba los sectores más modernos del capitalismo agro-exportador del país en ese momento). Participaron en esta exposición las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Corrientes, Tucumán, Santa Fe, San Luis, Santiago del Estero, San Juan, Catamarca, La Rioja y Salta, además de los territorios nacionales y distintos países extranjeros: USA, Inglaterra, Alemania, Austria, Francia, España, Italia, Brasil, Paraguay, Uruguay, Chile y Bolivia, presentando sus recursos y producciones económicas más sobresalientes.

Los organizadores a través de una serie de operaciones que realizan con las expresiones perceptuales, que son los objetos a exhibirse, otorgan al conjunto una nueva significación, diferente a la que éstos tienen en sus contextos de producción originales. Bajo la etiqueta de la exposición se genera una afinidad entre los objetos que los unifica y, simultáneamente, se establece un orden que confiere a los objetos valoraciones diferentes. La interpretación de los objetos que ofrece la exposición de Córdoba, surge del tipo de asociación que se plantea entre ellos y de la identidad que cobra cada uno en su relación con los otros objetos incluidos, pero también con respecto a los excluidos. Arrancados los objetos de su mundo ordinario y de sus contextos sociales específicos, son desplegados de modo que la ilusión de las relaciones entre las cosas toma el lugar de las relaciones sociales.

Si bien a la exposición por su carácter efímero, hoy no se puede acceder directamente, sí se disponen de los textos que acerca de ella se produjeron, que dan cuenta de cómo se interpretaban desde el poder económico y político las producciones artesanales a fines del

siglo XIX. Estos textos corresponden a géneros institucionales de comunicación característicos del mundo de las exposiciones, tales como, los Boletines Oficiales de la muestra, que incluyen los catálogos, memorias descriptivas de las provincias, la correspondencia interna y los discursos oficiales, además de fotografías. Representan la voz del Estado y de los sectores económicos más poderosos de la sociedad civil de aquella época.

Las operaciones que surgen del análisis de los textos son las de colección y selección de los objetos; y simultáneamente la puesta en acto de un sistema de categorías para clasificar a los objetos. De este modo, en las formulaciones de las instrucciones a los recolectores y a los expositores se especifican los listados de los principales productos que se les requieren a las provincias para formar el stock de los bienes a exhibirse durante la exposición. Los listados se organizan, predominantemente, en base a una clasificación inspirada en las ciencias naturales y la división de los productos sigue la sistemática diferenciación por tipos de materia prima, según los reinos vegetal, animal y mineral. A lo largo de la ejecución de la exposición -plasmada en los textos- se evidencia el carácter central y dominante del proceso de clasificación de los objetos. Los grupos se abren a clases, éstas a categorías y con cada una de estas divisiones se intenta fijar límites, que establecen inclusiones y exclusiones. De este modo, hay grupos referidos a Cereales (grupo 3ero. clase 8, categoría 46); productos de explotación minera (2do. grupo 6ª clase, categoría 28); productos de la industria silvícola (2do grupo, 6ª clase, categoría 29); productos de caza y pesca (2do. Grupo, 6ª clase, categoría 30); materiales de construcción ferroviaria (2do grupo, 7ª clase, categoría 47); materiales de construcción para la navegación (2do grupo, 7ª clase, categoría 48); carnes y pescados (3er, grupo, clase 8ª.) Categoría 49); etc. Un sector diferenciado se le asigna a las producciones relacionadas con pinturas, dibujos, litografías artísticas, aparatos para la medicina, impresiones, muebles de lujo y obras de tapicería para la decoración y libros de enseñanza, que hoy se califican como culturales y educativas. Si bien en los catálogos no se atribuye el nombre artesanía ni a la categoría, sección ni grupo

alguno, los productos que hoy serían clasificados como tales se hallan reunidos dentro de la sección tercera, productos por cada provincia argentina. En todos los casos son calificados como industrias. De este modo, se mencionan las industrias: de los indígenas fronterizos de Azul, Bragado y Junín, los textiles de Córdoba, los trenzados de cuero y tejidos de lana (frazadas, ponchos etc.) de San Luis, los tejidos de lana (ponchos y jergas), armas, corazas de cuero, lanzas y lazos de los indígenas de los territorios del Sud y de Patagonia.

En las memorias de cada provincia se reitera el ejercicio clasificatorio que ubica a estas producciones artesanales en el rubro industria, pero concretan un conjunto de modalizaciones que establecen la identidad diferencial de la actividad. Echeverría en las memorias sobre la provincia de Corrientes agrupa como productos de la industria correntina a los:

"trabajos hechos en madera... mates con engarces de plata, bastones de madera, jarros de palo santo, sasafras, estribos a la antigua, pipas, cofrecito de tataré." También, se citan "tejidos de algodón como tohallas, manteles, sobrecama, paños para limpiar, navajas, escote de camisa, túnicas con mangas, ... una madeja de hilo finísimo de algodón y una malla hecha con ese hilo con cuya finura y delicadeza como obra de mano no hay comparable en la exposición...",

Pero además los caracteriza como de carácter manual, cualidad que presenta dos aspectos. Por un lado, destaca la positividad de la finura, la delicadeza, la calidad del producto, pero como señala en otro párrafo presenta aspectos negativos:

"Esos tejidos no son de gran porvenir porque siendo a mano ni pueden hacer competencia, ni pueden multiplicarse en la escala necesaria y exigida por el consumo".

Aspectos de esta cualidad manual que refieren la valoración de las artesanías al campo económico como mercancía, pendiente de un mercado en proceso de cambio por el mayor volumen de consumo. Ante esta limitación, el autor propone que:

"los gobiernos, ya que no lo hacen los particulares -que aún no se han animado a la actividad industrial y al espíritu de asociación- debían de influir indirectamente a levantar la preciosa y necesaria industria de los tejidos, encaminándola hacia nuevos rumbos con la introducción de los nuevos y más adelantados procederes y máquinas y con los cuales descubra esas industrias sus verdaderos pero hasta hoy desconocidos horizontes". [37]

Es decir, plantea la sustitución de ese trabajo manual por el de la máquina dirigida por el Estado. Asimismo, en la Memoria sobre la provincia de Salta, bajo el rótulo de "Industria, artes y comercio", se consignan los tejidos de lana y algodón -a los que se modaliza como hechos en la campaña, sin mucho arte, pero de solidez incontestable- así como también, las producciones de los indios Mataguayos consistentes en tejidos fuertes que reemplazan perfectamente las producciones extranjeras del mismo género. Nuevamente, aparece la valoración positiva de lo manual en términos de calidad, pero en este caso el "sin mucho arte" refiere a un diseño poco satisfactorio, también relacionándolo con el mercado receptor. El aspecto manual del trabajo y localización rural son resaltados en el comentario de la Memoria de la provincia de Córdoba "En algunos departamentos de la campaña, muy especialmente en Tulumba, se fabrican jergas, frazadas muy apreciadas por su duración y por ser hechas a mano". [38]

Uno de los saberes y procedimientos, que también es referido a la categoría industria local, es el del teñido.

"Las plantas tintóreas -dice Stuart con referencia a Salta- son tan abundantes y repartidas en estos lugares y la industria local usa para teñir tejidos de lana y algodón que fabrican las mujeres en la

---

37. Cecilio Echeverría y Ramón Contreras , 1869-1871, pp. 111-112.

38. Apuntes estadísticos sobre la provincia de Córdoba para la Exposición Nacional de Córdoba, 1869-1871, p. 224

campaña, tales como ponchos, frazadas, fajas, y los colores que les dan son bastantes firmes y muchos tejidos y teñidos por la mano de esas mujeres son realmente remarcables por la fuerza del tejido y la vivacidad de los colores. [39]

Este aspecto reforzaría una ventaja positiva de las producciones locales frente a las industriales mecánicas y se tornaría por sí mismo en un recurso competitivo como dice Pascual Place en la Memoria de la provincia de Tucumán:

" Este ramo de industria cuyo producto es tan valioso en todos los mercados del mundo, sería de grandísima importancia si hubiese personas inteligentes para cultivarlo (se refiere al añil) pues esta planta es indígena, abundante y produce un tinte de rica calidad. Yo he visto teñir hilos de lana para frazadas y darles un color azul oscuro tan rico, que la mejor fábrica de paños de Europa no lo daría mejor… Mucha parte de los pellones, que se llevan al Litoral son trabajados en la campaña, son teñidos así". [40]

Nuevamente estos productos son clasificados como industriales o manufactureros procedentes de ámbitos rurales de las provincias. Se considera que por su carácter manual (realizado preferentemente por mujeres) puede presentar limitaciones en términos de volumen o/y calidad (ya sea en términos de diseño y/o resistencia de los productos). Asimismo, se rescata el valor del capital de conocimientos (técnicas tintoreras) que moviliza y la habilidad técnica de sus productores en términos comparativos con las producciones mecanizadas europeas.

Esta valoración de las producciones de las provincias, como industrias, es enunciada por el jurado de los rubros de las categorías 13 a la 19 cuando señala:

39.Federico Stuart, 1869-1871, pp. 190-19.

40. Pascual Place, 1869-1871, pp.. 347-348

"Aconsejaríamos pues al gobierno que por todos los medios a su alcance consiguiese los objetos de las diversas categorías, que han obtenido los primeros premios, preparándose con éstos un museo industrial, especie de exposición permanente, que forma la base de la industria nacional". [41]

Los productos a que hace referencia el jurado son tejidos de lana y algodón, los encajes, las telas bordadas, las colchas de pluma, los tejidos de vicuña, las mantas labradas, las fajas pampas, riendas hechas en hueso, alfarerías ejecutadas con materias del país, una virgen tallada de madera, flores y canastos de paja de trigo, pellón de cerda, toallas de algodón con randas, petacas de cuero, botas de cuero, aros, caravanas de plata trabajados por los indios, recados y cabezadas, pantalones de cuero de guazuvirá hecho por los Chiriguanos, barracanes y picotes, sombreros de paja tejidos realizados por africanos en Corrientes, etc.

Como se evidencia una de las autoridades de la exposición, como es el jurado, no sólo reconoce a todos estos productos como expresiones de la industria nacional sino que, a su juicio, merecen formar parte del acervo de instituciones culturales que atesoran el patrimonio y lo difunden, pero no son emplazados en el ámbito de museos de arte sino de la industria.

Los argumentos que hemos expuesto evidencian como se construyó una caracterización de las artesanías como productos manufactureros y mercancías, a través de las grillas clasificatorias. Sin embargo, en las memorias y en la adjudicación de premios se deslizan menciones de las relaciones sociales vinculadas a las producciones, tales como, el tipo de unidad social productiva: familiares, comunidades indígenas con sus denominaciones étnicas o por su ubicación espacial, religiosas, educativas (Colegio de las Huérfanas de Córdoba). Se destaca el predominio de la mano de obra femenina y su localización en el ámbito rural. Además hacen referencia a la circulación social de los bienes, cuando se consigna que los hacen

41. Boletín Oficial Exposición Nacional de Córdoba, 1869-1871, p. 300.

por cuenta propia, para consumo local o para una sofisticada pero limitada elite.

No sólo por los argumentos arriba citados, se evidencia la inclusión de las que hoy se denominan artesanías en el campo económico sino por las reiteradas menciones, que se hacen acerca de su importancia en el comercio. Cecilio Echeverría, autor de la Memoria de la provincia mesopotámica, dice que los indios: "comercian con Corrientes en donde venden… pieles salvajes, cuerdas de materias fibrosas"[42] …En otro párrafo comenta que:

"Entre los productos minerales mencionaremos la cal y las vajillas y demás utensilios /que/ se fabrican y exportan de un departamento a otro, y alguna vez a Buenos Aires, y otros puntos del Litoral". [43]

Las producciones artesanales en el siglo XIX no sólo llenaban necesidades de consumo local y se comercializaban inter - regionalmente sino que, incluso, se llegaban a exportar. Finalmente, otro testimonio que evidencia que lo artesanal no es interpretado como constitutivo del campo cultural consiste en su no inclusión en el capítulo del catálogo de la exposición, que agrupa las instituciones culturales como teatros, bibliotecas, editoriales de revistas y diarios, etc.

Los organizadores de la exposición ejercitaron un poder de colección de objetos, al nombrarlos, clasificarlos y desplegarlos espacialmente en relaciones de contigüidad con unos y de segregación con otros, construyendo contextos con y para ellos. La exposición a través de normativas y reglamentos, establece la modalidad de la representación de los objetos, llevando a cabo una acción política sobre los mismos. Las categorías analíticas de industria, arte, recursos naturales, etc., la taxonomía de los productos efectivizada y la asociación temporaria de diferentes productos (sus yuxtaposiciones, delimitaciones y segregaciones) no son neutrales, sino que interpretan el mundo, imponen una lógica. Es en el contexto de la exposición que se presenta una Argentina que en su incipiente formación como estado

---

42. Cecilio Echeverría y Ramón Contreras, 1869-1871, p..30.
43. Cecilio Echeverría y Ramón Contreras, 1869-1871, p.64.

nación toma como referente a Europa, que se incluye en un espacio temporalizado, siguiendo el pensamiento evolucionista de la época. Los países localizados en Europa son presentados como modernos progresistas, que han alcanzado el perfeccionamiento con la industria mecánica, la fábrica y el obrero, mientras que los ubicados, en Asia, como por ejemplo la India, son calificados como primitivos. En una situación intermedia se ubica a la Argentina en la que convergen la industria de taller familiar o comunitario con predominio de trabajo manual femenino de trabajador manual, de trabajo femenino rural y de incipientes fábricas a la europea". [44]

En las exposiciones agropecuarias e industriales, las producciones artesanales se exhibían junto a los productos de la tecnología más avanzada de países extranjeros. Sin embargo, a medida que se profundiza la penetración de las manufactureras inglesas por medio del comercio, la local pierde su posición económica dominante, incluso en estas exposiciones que animaban la comercialización de las producciones del país. Entrando, desde la perspectiva de Clemente Onelli (1864-1924), en el olvido no sólo entre el público de la cosmopolita Bs. As. sino también de las ciudades de las provincias, restringiéndose su vigencia a los mercados populares y entre los dueños de baratillos.

A partir de principios del siglo XX se va a producir la incorporación de la actividad artesanal en el campo de la cultura. Esta introducción va ser activada por distintos miembros de la sociedad civil. La voz que trata de imponer la actividad no es la del propio artesano sino la de otros grupos sociales, que responden a intereses sectoriales.

El desplazamiento de las artesanías al campo cultural

En el año 1916, Clemente Onelli en su obra Alfombras y tapices. Tejidos criollos efectiviza en el nivel discursivo una serie de ope-

---

44. Federico Stuart, 1869-1871, p.292.

raciones para posicionar la actividad. Por un lado, recurre a la importancia que le asignan a su carácter tradicional representantes del poder político, el gobernador de Córdoba, Ramón Cárcano (1860-1946) y el de Tucumán Ernesto Padilla (1873-1951), quienes promovieron exposiciones retrospectivas con motivo de los festejos del Centenario en los que se exhibieron las producciones artesanales e implementaron acciones de revitalización, al crear escuelas para promover la transmisión intergeneracional de la técnica del tejido en telar en aquel sector social, que se calificaba como criollo. Así, como también, la misión oficial encomendada por el gobierno nacional a E. Holmberg (hijo) para que estudie como podían mejorarse "los burdos tejidos bastos que se tejen en las provincias". Onelli desarrolla en su discurso un proceso de sentimentalización y vernaculización para justificar la valoración de la actividad y a su productor como portador del carácter local y nacional. También destaca su valor económico como medio para mejorar el bienestar del hogar del criollo (caracterizado por estar en contacto con la naturaleza y mantenerse espacial y socialmente aislado). Una segunda operación consiste en emplazar los productos de la actividad como objeto de interés museológico y científico. De allí su sugerencia acerca de que deben entrar en los museos etnográficos y constituirse en objeto de estudio de los científicos porque las artesanías llevan un mensaje del pasado en constante retroceso. En su obra Onelli relaciona objetos y memorias, considerando que los tejidos representan y encarnan un pasado, y revelan un orden genealógico. Un sector social distinto al artesano vinculado a la intelectualidad y a la política utiliza el coleccionismo como un medio de reconstruir constantemente un pasado para la nación y las regiones. Esta línea de pensamiento romántica adopta una concepción de la producción cultural que deroga el presente en la búsqueda de un pasado auténtico. De este modo, las acciones del coleccionista, del estudioso, del político se presentan como preservando una actividad que se extingue, amenazada por su opuesto, la manufactura en telares mecánicos, representativa de la modernidad constitutiva del sistema capitalista industrial.

La resignificación de las artesanías que plantea Onelli es a partir de vincularla con las culturas pasadas (arqueológicas) en

particular la de los Incas. Asimismo, apela a aquellas personas con recursos económicos, artistas y patriotas para que se constituyan en mecenas de la actividad. Es decir, está generando un nuevo público protector y consumidor de las artesanías por su valor testimonial del pasado indígena y criollo y de la nacionalidad.

A través de una justificación basada en las técnicas, diseños, tipos de hilados, etc., de las piezas de la colección de su propiedad va argumentando la conexión entre la tejeduría precolombina y la postcolombina, la colonial y la vigente a principios de siglo XX, así como también, la superioridad en la torsión del hilado, técnicas de tejido y tintóreas indígenas y criollas frente a las realizables por medios mecánicos.

Este reposicionamiento de la artesanía en el ámbito de la cultura y de la ciencia, que apela a un público con poder adquisitivo que ha olvidado la vinculación con el pasado hispano indígena, es acompañado por la denuncia de la explotación de que es objeto su productor, por lo mal que se paga su trabajo en el lugar de origen y en que sólo quienes disponen de recursos pueden acceder a las piezas excepcionales. Estas denuncias se basan en testimonios presentados en forma de narraciones personales vivenciales.

Progresivamente, las artesanías, como tema, se incluyen en publicaciones periódicas dedicadas a las letras, las artes, la historia, la filosofía y ciencias sociales; como es el caso de la revista Nosotros en sus dos épocas de 1907 a 1934 y de 1936 a 1943. Publicación, que proyectaba una pluralidad de intereses intelectuales y político sociales del primer tercio del siglo XX. En ella representantes del mundo social de los intelectuales (escritores, periodistas, artistas, etc.) comentan [45]en la sección Libros Varios y Bibliografía las obras de Onelli, antes mencionada, y la de F. Burgos y M. E. Catullo sobre

---

45. Los números de la revista Nosotros consultados son:, a.14. v.35, No.134, pp..401-403, jul.1920; a.16 v. 41, No.157, pp.226-227, jun.1922; a. 20 v. 53, No.204, pp.101-102, mayo 1926; a.21, v. 58, No.222-223, pp..336-337, ,nov - dic. 1927; y a.10, vol. 23, No.89 , pp.351-352 set. 1916.

Tejidos incaicos y criollos, y en la Sección Crónica de Arte se hace referencia a las exposiciones que incluyen tejidos y obras que se inspiran en el arte indígena.

En los comentarios bibliográficos de la publicación se emplazan los tejidos y las piezas de imaginería religiosa como objetos de estudio de la arqueología y de las ciencias sociales, por su valor de reliquias del pasado. Asimismo, se le reclama al Estado la responsabilidad de preservar y reactivar estas producciones. Similares procesos se efectivizan en relación con la obra de Burgos y Catullo, al destacar la legitimidad del estudio de los tejidos incaicos y criollos por su carácter de reliquias y la responsabilidad del Estado (Ministerio de Instrucción) en su difusión a través del sistema educativo. Asimismo, se contextualiza la edición de la obra en el marco de una gestión gubernamental que favorece las manifestaciones de la cultura popular. Como se evidencia se enuncia la posibilidad de la asociación de las piezas de tejidos con la cultura. Esta vinculación se va ir consolidando en las décadas siguientes.

En la sección educación de la revista mencionada es incluido un comentario acerca de las producciones de los calchaquíes, a las que se califica como arte depositado en los museos y en el que los artistas pueden encontrar inspiración. Se plantea una segunda vida del arte calchaquí en el arte moderno. Se argumenta en favor de la legitimidad de considerar las producciones materiales de los calchaquíes como de interés artístico. Finalmente, una nota de Francisco Aparicio señala la necesidad de un conocimiento de experto para identificar y valorar los tejidos, las urnas funerarias, etc., a través de su crítica irónica a las mujeres de la Liga Patriótica Argentina con motivo de la exposición de tejidos que habían organizado. En dicho comentario concreta dos operaciones significativas. En la primera, separa el público experto que posee conocimientos acerca de los auténticos tejidos indígenas con respecto a aquellos que son aficionados y confunden lo auténtico con imitaciones comerciales. En la segunda, cuestiona que sus promotoras interpreten que este proceder de exhibir piezas -calificadas como espúreas por el comentarista porque imitan diseños europeos y emplean anilinas- es hacer patria.

De este modo, no sólo advierte acerca del peligro del manejo de estos temas por gente incompetente, sino que estas pseudo artesanías se manipulen para encender el sentimiento de nacionalidad. Nuevamente, se presenta al Estado como quien debe asumir la recuperación de la auténtica industria amenazada de extinción por las falsas reproducciones destinadas a un mercado con una creciente demanda por estos aspectos simbólicos del producto (pasado-nacionalidad).

En este texto han quedado registrados procederes que refieren a interpretaciones diferentes, que si bien afirman la inclusión de los tejidos en el campo cultural, se polarizan en términos del tipo de saber que movilizan los agentes sociales involucrados, mujeres de la Liga Patriótica Argentina y el comentarista, Francisco de Aparicio, y la distinta asociación con la exaltación de lo nacional o que corresponde al pasado de una nación, respectivamente.

En la década del 40, a través del accionar de intelectuales, se reclasifican las industrias provincianas en objetos de interés artístico y de la cultura popular y nacional y se plantea el rol del Estado como promotor de la investigación científica en tanto antigüedades que organizan y explican el presente de la nacionalidad.

Como se ha argumentado a fines del siglo XIX las, hoy denominadas, artesanías no eran posibles de ser representadas como pertenecientes al campo cultural (que se restringía a las bellas artes y las producciones vinculadas a la educación, los libros y la imprenta). A partir de principios del siglo XX son deslizadas progresivamente al campo del arte y de la cultura y adquieren un valor distintivo dentro del campo no por el accionar de sus productores sino por la mediación de los intelectuales y del Estado, en el contexto de la consolidación del estado nación.

En la mencionada década de los 40, decididamente las artesanías llamadas tradicionales o folklóricas o artes populares son un tema presente en las políticas culturales no sólo de Argentina sino de Latinoamérica. El texto del catálogo de la Exposición de Artes Populares Americanas realizada en Santiago de Chile en 1943, evidencia como un conjunto de países de Ibero América (Bolivia, México, Guatemala, Chile, Colombia, Paraguay, Perú y Venezuela)

entre los que se encuentra Argentina son homologados a través de su arte popular. Asimismo, se despliegan diversos actos que ponen de manifiesto cómo son emplazadas las artesanías en el campo cultural. Estos actos son: a) la convocatoria es realizada por una institución de alta jerarquía de este ámbito, la universidad (en este caso la de Chile), b) la exhibición se concretó, también en una entidad prestigiosa del medio como es el caso del Museo de Bellas Artes, y c) las producciones son calificadas a lo largo del texto como artísticas y con atributos como para integrar el patrimonio de museos folklóricos. Todos estos actos plasmados en el texto del catálogo ponen de manifiesto, a diferencia de los de la Exposición Nacional de Córdoba que, para esta época, las artesanías son constitutivas del campo cultural. Asimismo, los tejidos, la alfarería y la cestería de la Argentina, que fueron exhibidas, son caracterizadas en el texto no sólo como industrias artísticas diferenciadas de las industrias mecánicas, no sujetas a la moda, sino también como folklóricas, porque sus concepciones formales son colectivas, no individuales y no se hallan en fuentes escritas.

En la década de los 60 en notas periodísticas y publicaciones referidas al Simposio de Artesanías Tradicionales y Arte Popular se explicita la inserción de este sector en las políticas culturales donde se lo presenta como objeto de investigación, comercialización, aprendizaje, difusión, legislación y enseñanza. Esto sería llevado a cabo a través del estado y se lo articula en el nivel regional con otro proyecto político, el de la Alianza para el Progreso (programa cultural 20) desarrollado entre 1961 y 1970 por EEUU para asegurarse su hegemonía política y económica en la región.

El análisis presentado pone de manifiesto que la problemática de las artesanías tradicionales, folklóricas, o arte popular es incorporada al campo cultural recién en el siglo XX. Incluso en los períodos anteriores no era objeto de interés cultural. La inclusión de las artesanías como portadoras de valores referidos a la tradición, a lo telúrico, a lo nacional va ser operada por un interés político desarrollado por los intelectuales. Asimismo, se va a establecer una diferenciación entre quienes poseen el capital del saber vinculado a

esta actividad, los expertos (estudiosos, coleccionistas, científicos, o mecenas de la actividad artesanal o artistas que le dan una segunda vida) y quienes no lo tienen por más que estos pertenezcan a sectores sociales altos (mujeres de la Liga Patriótica), y por otro lado, entre la voz calificada, con autoridad en la materia, de los intelectuales y la no voz del artesano. Las referencias a este último en los diversos catálogos sólo se indican cuando han recibido un premio o cuando un expositor recibe distinciones por alguna obra realizada por un artesano a quien representa. Esta preeminencia de la voz de otros en lugar de la del artesano, indica las posiciones diversas que al interior del campo cultural han detentado. Situación que va ser dominante hasta la década de los 70.

Por otra parte, las artesanías a través del discurso de intelectuales van a ser ofrecidas para su consumo como aquello que procede del mundo rural y del pasado. Se las reviste de un aura que refiere a otro lugar y tiempo del aquí y ahora, y esta producción objetiva se va a ir inculcando socialmente, a través de los medios masivos impresos, exposiciones, etc., tornándose un habitus entre los agentes sociales.

Estas tendencias, se van consolidar con la creación de la Comisión de Expresiones Folklóricas del Fondo Nacional de las Artes y el Plan General para la Documentación y Estímulo de las Artesanías, y paradójicamente las artesanías tradicionales argentinas van a ser exhibidas en las Exposiciones de Ganadería, Agricultura e Industria Internacionales, que organiza la Sociedad Rural Argentina, ya no como representativas de las economías de las provincias sino como expresión de sus culturas.

En la sección siguiente se analiza la consagración de la categoría artesanías folklóricas y la emergencia de las denominadas urbanas en un contexto sociopolítico marcado por la urbanización creciente del país, la industrialización, la constitución de nuevos sectores sociales y la reconfiguración del campo de la cultura.

Capitulo 5

Las políticas culturales de los 60 y 70. Sus efectos en la reorganización del sector artesanal en la Argentina. La constitución de la categoría artesano urbano.

Contexto histórico social y principales tendencias artísticas del período

En la década de los 60-70 en los principales centros económico políticos de la Argentina se concretan importantes transformaciones, tales como, el acelerado crecimiento urbano e industrial, una vida social cada vez más tramada por los medios masivos de comunicación, la vigencia de la novedad, el desarrollo técnico y científico, el cambio social como expectativas permanentes en la sociedad, y la relevancia que adquieren los grupos juveniles, ya sea considerados en su carácter de representantes de una subcultura o agentes de movimientos sociales emancipatorios o importante franja del mercado de consumo. Todas estas tendencias se afirmaban sobre la importancia del presente frente al pasado, el rol de las redes de comunicación en la constitución de lo real, y la fortaleza de las utopías sociales como instancias de imaginar un futuro inmediato y afirmar un presente. En el plano político, gobiernos militares y civiles accedían al poder pero no lograban mantenerse. El 28 de junio de 1966 se produce el golpe de estado encabezado por el Tte. Gral. Juan Carlos Onganía para instalar una autocracia modernizadora, que cambiaría la sociedad de arriba hacia abajo. Con un enfoque corporativista rechazó los grupos de interés en el estado e intervino instituciones claves de la sociedad civil como la universidad, los sindicatos y la industria azucarera de Tucumán. El Cordobazo del 29 de mayo de 1969, fue la expresión del rechazo a una política que favorecía la concentración del capital (de 22 empresas automotrices se redujeron a 9 en el país), el elevado aumento del 25 al 40% de las ganancias de las grandes empresas monopólicas, la profundización de la desocupación laboral y el descenso de la capacidad adquisitiva de los obreros. De este modo, se inició el debilitamiento del poder militar que llevó a que en marzo de 1973 se reinstalara la democracia.

En el campo artístico, siguiendo a Fermín Fevre (1990) las dos grandes tendencias de la modernidad que se expresan en nuestro medio eran, por un lado, la abstracción (distintos formalismos, estética preconizada por la Bauhaus, arte concreto, etc.), cuyas formas más extremas llegaban a la desmaterialización del arte conceptual y, por otro, los realistas que terminaban en un vitalismo que desdibuja la frontera entre arte y vida e intenta borrar la línea entre los objetos artísticos y los comunes. Estos movimientos producen alteraciones en términos de la identificación del artista y su obra y de la obra y el receptor. La obra se desustancializa, y ya no tiene un sentido unívoco y cerrado, el artista no tiene el control exclusivo del significado sino que se abre a un plural de receptores. La referencia de la obra artística se desplaza de la documentación del mundo hacia el objeto artístico en sí mismo, como expresión de la reflexión del lenguaje estético; y, por sobre todo, se plantea un arte operante en la realidad, ya sea éste evaluado en términos de su conservadurismo político por la relación que tiene con el mercado o en términos de instrumento de protesta inmediata frente a la estructura asimétrica de las relaciones sociales y de poder, como es el caso de la muestra Tucumán Arde. [46]

Estas transformaciones viabilizadas a través de distintas organizaciones públicas y de grupos privados reformulan las categorías de “lo artístico”, “lo folklórico” y “lo artesanal” que expresan la redistribución de las posiciones entre quienes venían desempeñándose en el campo artístico y quienes ingresan al sector. Entre los principales operadores que llevan a la práctica estas categorías se destacan el Fondo Nacional de las Artes (responsable de las políticas artísticas públicas) y el Instituto Torcuato Di Tella, con programas que intentan imprimir nuevas direcciones artísticas propulsadas desde medios empresarios de la sociedad civil.

Para dilucidar cómo se reorganiza la actividad artesanal en este período y a quiénes instaura como legítimos agentes para desempeñarse en el área y quiénes desafían este ordenamiento, se interpela a un conjunto de textos disponibles en publicaciones oficiales

46. Ana Longoni y Mariano Mestman ,1996.

(catálogos, reglamentos, decretos, etc.) y a publicaciones periódicas (revistas como Primera Plana, Panorama, diarios como Clarín, etc.), además de trabajos de importantes protagonistas de la época como Jorge Romero Brest[47] (1905-1989), Oscar Massota[48] (1930-1979), A. R. Cortazar[49] (1910-1974) que circulaban en las décadas de los 60 y 70. Dichos textos fueron seleccionados porque en ellos se efectiviza una interpretación de lo artesanal, lo estético y lo folklórico. Los mismos son abordados como ámbitos en donde las unidades generadoras de sentido se hacen, se envuelven y se deshacen continuamente. Es decir, se recuperan las múltiples combinaciones a las que se presta el significante al hacerse y llegan hasta donde se desvanece lo diferencial del significante. Desde esta perspectiva el sujeto social no es exterior a la práctica sino quien efectiviza dicho proceso.

La institucionalización de la actividad artesanal folklórica y artística como política de estado

A poco de constituido el Fondo Nacional de las Artes (3-2-58) [50], el Dr. Augusto Raúl Cortazar en su carácter de miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes y Presidente de la Comisión de Expresiones Folklóricas propuso el "Plan General para documentación y estímulo de las artesanías, que por Resolución No. 6085 del año 1967 se institucionaliza como "Régimen para estímulo

---

47. Jorge Romero Brest , 1969

48. Oscar Masotta, 1967.

49. Catálogo de la primera exposición representativa de artesanías argentinas, 1968.

50. Siendo su directorio integrado, en ese momento, por Juan Carlos Peñasco como Presidente y como directores Delia Garcés, Victoria Ocampo, Héctor Basaldúa, Francisco Carcavallo, Juan José Castro, Augusto R. Cortazar, Camilo Darthés , Rafael González, Edmundo Guibourg, Julio Payró, Emilio Villalba Welsh, además de un representante del Banco Central y el Director General de Cultura.

de las artesanías y ayuda a los artesanos" (REDA). El mismo tenía por finalidad promover, en forma permanente, a las artesanías y a los artesanos tradicionales. Para ello estableció la organización de un censo de artesanos, la contratación -a propuesta de técnicos- de artesanos para la realización de piezas artesanales, acordando con ellos precios justos y equitativos para la adquisición de las piezas y el establecimiento de un "Registro de honor de artesanos representativos". Mediante estos instrumentos legales se otorgan competencias para que se desempeñen un conjunto de actores sociales (artesanos, técnicos folkloristas, Comisión de Expresiones Folklóricas) en el ámbito oficial. Los diferentes agentes son explícitamente definidos, clasificados y ponderados, según escalas de valores predeterminadas y se les asignan determinadas acciones:

a. A los artesanos ejecutar piezas artesanales encomendadas según condiciones, acordar precios, trabajar con aprendices, solicitar préstamos y efectivizar contratos. Asimismo, aquellos que "revelen, además de dominio de la técnica y compenetración con el estilo artesanal de su región, condiciones intelectuales y de carácter que los distingan como personalidades representativas de la cultura popular y tradicional argentina serán inscriptos en un "Registro de Honor de artesanos representativos" del Fondo Nacional de las Artes". [51]

b. A los técnicos folkloristas proponer a quien contratar, dar conformidad sobre las piezas encargadas, convenir los precios a pagar por las piezas, postular artesanos para el Registro de Honor, proveer información referida al incumplimiento de obligaciones contraídas por los artesanos con el Fondo Nacional de las Artes y sobre los datos personales del artesano para el llenado de la ficha técnica del censo; efectuar visitas a los artesanos, al menos dos durante el período de la vigencia de

51. Artículo 9º del Régimen para estímulo de las artesanías y ayuda a los artesanos. Catálogo de la Primera Exposición Representativa de Artesanías Argentinas. 1968, s/p.

su contratación, y garantizar la autenticidad de la producción;
c. A la Comisión de Expresiones Folklóricas se le atribuyen tareas relacionadas con la planificación del censo nacional de artesanos, la contratación de artesanos y, cuando fuera necesario, sancionar a los artesanos con su exclusión del Registro de Honor.

Esta reglamentación establece un ordenamiento de la actividad y pauta de modo diferencial los recursos institucionales, económicos y simbólicos disponibles para actuar. De este modo, el Fondo Nacional de las Artes implementa un conjunto de mediaciones orientadas a imprimir una dirección simbólico política a la cultura tradicional y de control del productor de las manifestaciones, que van a ser modalizadas como artesanías folklóricas o etnográficas por la procedencia social de su productor (pertenencia a la sociedad folk y a comunidades etnográficas) y por las marcas de tradicionalidad, integración funcional a la cultura de pertenencia y adaptación al medio ambiente evidenciables en el producto. Es decir, que en el marco de la política cultural oficial, la producción y el productor son emplazados en un sistema clasificatorio en términos simbólico políticos, que el REDA tiene por finalidad afianzar.

El régimen también establece una política de control sobre la voz de los artesanos mediante las prácticas de textualización [52] que instituye - en forma escrita, fotográfica, magnetofónica- sobre la historia de vida del artesano, las etapas del trabajo artesanal, y el contexto socio cultural en el que se desenvuelve la actividad, y que presenta como neutral.

Asimismo, se habilitan escenarios posibles donde presentar a los artesanos y a las artesanías argentinas, como es el caso de Registro de Honor, exposiciones, programa de disertaciones y comenta-

52. La política de la textualización de la registros, que efectiviza el folklorista, es objeto de intensos debates, en términos de como puede denegar agentividad y poder a los grupos sociales involucrados. FF Network ,1999 y 2000.

rios en ámbitos culturales consagrados como el Museo Nacional de Bellas Artes, las Salas Nacionales de Exposición. [53]

Simultáneamente, también, desde un ámbito oficial en Mar del Plata entre enero y abril de 1961 la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación y Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos organizan y auspician, respectivamente, la "Exposición Artesanías Argentinas". En la misma se tipifica la producción de las alumnas de la Escuela Industrial de la Nación No. 10 Fernando Fader por su carácter práctico y se relacionan las artesanías con la decoración de interiores (proyectos funcionales, arquitectónicos, y constructivos de amoblamientos y luminotecnia), con la publicidad (carteles, diagramación folletos, cajas, envases anuncios) con el arte del libro (grabado, iluminación, estampas, encuadernación dorado) con la decoración de vidrieras y con el diseño. Todas estas expresiones son enunciadas como ramas de la artesanía artística.

La muestra, que celebra el Cincuentenario de la fundación del colegio (1910) y el Sesquicentenario de la Nación, se presenta como instancia que documenta el propósito para el que fuera creada la escuela, formar profesionales femeninos útiles para la sociedad dotados de conocimientos técnicos y una cultura artística general. [54] En la caracterización de los tipos de estudios, se diferencian entre aquellos de observación de aptitudes y los de especialización teórico - práctica de la cultura artesanal en los talleres. Articula aptitudes y contenidos referidos al desarrollo de la imaginación, la investigación, el sentido rítmico, la forma, el color, las proporciones y la composición pero vinculados a una aplicación de la estética en la decoración.

---

53. Entre el 10 y 26 de Mayo de 1968 se presenta la Primera exposición representativa de artesanías argentinas en las Salas Nacionales de Exposición, Bs. As. Argentina. A ésta sucedieron 30 ediciones de la muestra en A. R. Cortazar,.1976, p.63

54. De acuerdo a la información suministrada por la escuela ésta fue solo para mujeres hasta 1970.A partir de esa fecha se convierte en escuela técnica media mixta.

De este modo el Estado, también, está promoviendo la formación de un sector artesanal, marcado por su categoría de género, en la que se proyecta la artesanía como articuladora, en el caso de las mujeres entre la vida familiar del hogar y el mundo del trabajo.

Ambas instituciones establecen y efectivizan políticas públicas destinadas a disciplinar y controlar las significaciones de las producciones artesanales en su variedad folklórica y artística, y a sus productores -pertenecientes a grupos rurales y sectores femeninos, respectivamente- cuyas prácticas cotidianas no se hallaban para el período en estudio controladas por un sistema formal del trabajo.

Principales direcciones que se implementan en el campo artístico desde empresas privadas. El caso del Instituto Torcuato Di Tella

Por otro lado, desde la sociedad civil empresas como Siam Di Tella -que crea el Instituto Torcuato Di Tella-, Industrias Káiser Argentina -que organiza la Primera Bienal Americana de Arte y la II y III Bienal de Arte Panamericano- y Esso con la institución de premios, van a articular acciones tendientes a infundir una nueva dirección al campo artístico, en la que intelectuales como Jorge Romero Brest y Oscar Masotta van a tener un rol protagónico. Esta nueva dirección, en términos del primero de los mencionados, se corporeiza como una refundación de las actividades artísticas propulsada por el cuestionamiento al desarrollo del arte académico en nuestro país hasta las décadas del 50 y 60. En esta reformulación del campo, lo folklórico y lo artesanal juegan un papel significativo pero contrasta con las enunciaciones del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de formación técnica artesanal, respectivamente, impulsadas desde el Estado.

Jorge Romero Brest toma las formas folklóricas por tradicionales y locales, justamente, como la contraparte necesaria para su formulación del desenvolvimiento del arte con vistas a su actualización y universalización, objetivo que desplegó a través de su gestión como Director del Centro de Artes Visuales del I.T. Di Tella. Los aspectos folklóricos (tradicionalidad, tipicidad regional y ejecución

manual), que en el discurso del Fondo Nacional de las Artes califican a las artesanías, aquí son considerados en conjunto como un elemento anacrónico, que bloquea el proceso de creación y el de contemplación. Desde esta perspectiva, no sólo se incluye al productor sino que también se incorpora al receptor, al poner énfasis en el proceso de contemplación y al vincular productores y receptores mediante la presencia en ambos de la conciencia de imaginar.[55] Asimismo, caracteriza la nueva orientación artística a través de la tensión entre por un lado, lo folklórico, al que se presenta con esquemas rígidos, heredados y definitivos, que ocultan las contribuciones más recientes producidas en la sociedad argentina entre las que se encuentran las del Di Tella, y por otro, la modalización de lo artístico como provisional, de contenido inestable, tanto para el productor como el contemplador. Pero en la arquitectura conceptual del discurso de Romero Brest, lo folklórico se resignifica en otras dos instancias. En el caso de las obras del pintor Pedro Fígari, porque a pesar de abordar una temática gauchesca no se vincula con ella desde un prototipo sino de una reelaboración, que apela a recursos como el sarcasmo, lo sentimental y lo popular, que altera lo arquetípico. Socavando la concepción realista clásica de la obra de arte. Asimismo, cuando caracteriza la obra de Pablo Mesejean como un pop art que no repetía el de otros integrantes del movimiento, y que se sumergía "en la vida cotidiana para manifestarla como nuevo folklore, según la tesis de Pierre Restany (1930-2003)".[56] Este crítico francés sostiene que el arte pop y el nuevo realismo descubren el nuevo sentido de la naturaleza, que es industrial, publicitaria y urbana y a la que corresponde un

55. Conciencia de imaginar, para Jorge Romero Brest va más allá de la conciencia del objeto de la imagen, que sería reproducir la realidad en la mente, o conciencia de imagen que se concreta en la obra imaginada, sino que es dotar a las imágenes de un contenido inestable. Para él interesa el proceso de hacer o contemplar la obra sin partir del presupuesto del mensaje explícito. Jorge Romero Brest op. cit. p 14.

56. J. Romero Brest op. cit. p.69.

nuevo folklore técnico que expresa la segunda revolución industrial.[57] Para él todas las trayectorias de las experimentaciones en el arte de los 60 tenían un objetivo común organizar este folklore adquirido en un lenguaje moderno, generador de nuevos productos y relaciones.

El pop art se manifiesta no sólo como instancia del folklore urbano sino también en la que se da la transformación del cuadro en objeto y en la aceptación de la creación de objetos para consumir, idea también presente en el tratamiento del REDA para el caso de las artesanías folklóricas. Si bien en el primer caso, se afirma la industrialización por medios múltiples y seriación de los objetos y en el segundo el carácter manual y único del producto artesanal.

Oscar Masotta, [58] también, considera que el arte pop es "un arte vuelto hacia los productores de la cultura popular, y en este sentido, de un arte popular" en el que la obra sólo es real a condición de que se asuma su carácter simbólico. Es decir, se haga consciente que no representa a la realidad sino a una realidad previamente simbolizada y popularizada a través de los mass media. En el caso de las obras pop Renart las ubica en un folklore de Buenos Aires al producir un imaginario marcado por el origen social del autor, la atmósfera y el colorido del medio en que actúa, equiparando esa impronta local a la de las obras de Roberto Art.

Pero no se trata de apresar las significaciones a la vista de la realidad social sino de generar una atmósfera de sarcasmo y sarro disolvente de los iconos sociales, que cuestione críticamente todo realismo del objeto y se piensa al objeto como irremediablemente mediatizado por los lenguajes.[59] Lo artesanal en el discurso de Romero Brest se halla ligado a las características de las producciones de los generativos, quienes si bien se mantienen aferrados al medio tradicional del cuadro y del objeto escultórico no obstante el "deseo de sumergirse en el tiempo liberador a semejanza de los creadores

---

57. Pierre Restany.,1967, p.32.

58. O. Masotta op. cit p16.

59. O. Masotta op. cit. p. 112.

de ese momento” [60] poseen habilidad y destreza en la manufactura y evidencian oficio en la actividad.

A partir de esta perspectiva de que en el arte lo que interesa es el medio y no los mensajes explícitos se tornan clasificables dentro del campo desde los objetos, las experiencias, los happenings[61] , hasta los environments [62] y en donde tiene un valor significativo no sólo el productor sino también el receptor. Esta actividad actualizadora de la creatividad decididamente sostenida desde la sociedad civil por las empresas mencionadas, durante el gobierno del Presidente Arturo Illia (presidente entre 1963 y 1966) pudo desarrollarse autónomamente, a pesar de que no fue particularmente favorecida. Sin embargo, a partir del Gobierno de Juan Carlos Onganía (presidente de facto 1966-1970), fue censurada. Censura, que va a ser asociada por Romero Brest con la ejercida por el Estado contra los jóvenes por “causa de sus modos de vestir y actuar”. [63]

Se produce de este modo una tensión entre la institucionalización encarnada en organismos del Estado y la des-institucionalización que plantea el Di Tella. Pero esta des-institucionalización, a su vez, va ser cuestionada por los Plásticos de Vanguardia de la Comisión Artística de la CGT de los Argentinos en relación con su experiencia de Tucumán Arde, quienes si bien coincidían con una ruptura con las

---

60. J. Romero Brest op. cit p 59.
61. Uno de los primeros registros del uso del término happening refiere a collages y asemblages realizados en los años 1953 y 1956, donde se combinaba papel pintado, fotos, espejos, luces eléctricas, hojas de aluminio, cuerdas, etc. aparece en la revista literaria Anthologist, publicada por Rutgers University. Allan Kaprow utilizó el término happening para referirse a algo que va a tener lugar y el de ambientaciones (environments) a la proyección arquitectónica del collage. Comentado por Pierre Restany , 1982, pp. 66-68.
62. Obra de arte tridimensional, en la que el espectador puede penetrar y que generalmente combina escultura, pintura, música y otras artes. En G. Fatas, y M. Borrás, 1980.
63. J. Romero Brest op. cit p. 58.

instituciones académicas artísticas y con los planteos del arte de los medios, proclamaban una elaboración teórica y de la acción para definir una nueva estética comprometida políticamente. Tucumán Arde tenía por objetivo mostrar que a través del arte era posible denunciar la realidad que el gobierno en vigencia estaba ocultando, a través de la manipulación de los medios de comunicación. Éste mediante el "operativo Tucumán" bajo la promesa de la industrialización de la provincia, llevaba a cabo el cierre de los ingenios. La muestra planteaba una zona de tensiones nuevas entre las búsquedas formales y el intento de llegar a un público masivo, no especializado".[64] Para su realización los artistas plásticos viajaron a Tucumán para documentar la situación social de dicha provincia, ello dio como resultado un variado material audiovisual sobre los habitantes, los ingenios y las condiciones de trabajo. Esta tarea fue complementada con una intensa campaña usando los medios de comunicación para generar una expectativa en el público santafesino, que culminó con la exhibición pública del material el 3 de noviembre de 1968 en la sede de la CGTA en Rosario. Posteriormente, se presentó la misma en la sede de Buenos Aires, la que fue levantada al día siguiente de la inauguración, ante amenazas del gobierno de clausurar la sede sindical. Esta experiencia colectiva marcó el desenlace de un proceso de modernización y de politización del arte, que produce un quiebre con respecto a la perspectiva de los responsables del Instituto Di Tella, que se arrogaba la promoción de las vanguardias artísticas, centradas en la experimentación formal y lúdica. Uno de los grupos ponderados dentro del proyecto artístico del Di Tella, son los jóvenes, ya sea como receptores entusiastas de las muestras psicodélicas referidas al mundo de los hippies, como la denominada: "Importación-exportación, lo más al día de Buenos Aires" organizada por Marta Minujín y como superadores de los prejuicios y quienes, por su presencia lograron empezar a ordenar "cada día más, la conducta de todos, hasta de los

64. J. Romero Brest op. cit. p. 21

viejos"[65]. El Di Tella se veía a sí mismo como una ruptura con el pasado que expendería sus actividades más allá de la angosta franja del público tradicional del arte en la Argentina. De allí la importancia del público juvenil.

A diferencia del proyecto del Fondo Nacional de las Artes, cuyo accionar trataba de promover una imagen estabilizada de las culturas regionales del país a través de las artesanías folklóricas, el Di Tella se orientó al fortalecimiento de lazos con Europa y USA y buscó la promoción de Bs. As. como centro cultural, y en donde las provincias tuvieron un rol secundario. Cuando representantes de este último se refieren al folklore o neofolklore lo asocian con aquellas imágenes populares procesadas, a través de los mass media, a la manera del pop art o las obras que operan sobre estereotipos folklóricos para construir nuevos significados que los desnaturalizan. En cambio, los artistas nucleados en la organización de Tucumán Arde privilegian la dimensión política del mensaje estético que refiere a sectores populares (categorizados como folklóricos desde la perspectiva del Fondo Nacional de las Artes).

En la manzana más nerviosa de Buenos Aires -denominada La Manzana Loca-, de influencia del Di Tella desde la calle Viamonte hasta la cercanía a la Plaza San Martín, se formó una cultura juvenil asociada con el arte psicodélico y el hipismo identificada con estilos de vida alternativos, y modas expresivas del mismo. Dentro de ese radio se va incluir la feria artesanal de Plaza Francia. [66]

Si bien en el estado de estudio de este tema no se puede asegurar si realmente hubo un movimiento orgánico de contracultura de los hippies o si fue una moda juvenil apolítica, sí se puede afirmar que el Estado posicionó lo hippie como un elemento contestario al sistema al igual que al Di Tella, por la amenaza que "constituían" a los valores morales y culturales de la sociedad Occidental, presentando a una juventud estigmatizada a través de la holgazanería,

---

65. J. Romero Brest op. cit. p. 21.

66. Nota aparecida en la Revista Primera Plana el 12-2-1968 .

la droga y la adhesión a religiones exóticas. Es en este marco que hippie y artesanía se asocian en el período.

En una nota titulada Los Hippies en la Argentina, de la Sección Vida Moderna de Primera Plana [67]se registran justamente las primeras referencias periodísticas a la intolerancia y la persecución que desde el Estado son objeto los hippies. Presenta al grupo como asociado al movimiento pacifistas de USA, que se dejan crecer la barba o el pelo, que fueron asociados con los artistas pop por su inclinación a los ropas coloridas y que en Buenos Aires estuvo integrado mayormente por jóvenes varones de clase media, estudiantes, y que en algunos casos trabajaban en tareas artesanales: repujado en cobre, tallado en madera, confección de collares y adornos. Bajo la acusación de escándalo público (por reunirse en lugares públicos a cantar y charlar o dormir al aire libre) y vagancia -aunque en ese momento no era extraño que un muchacho de clase media de 18 ó 20 años no trabajara- se produjeron numerosos arrestos en Buenos Aires y playas veraniegas (V.Gesell, Valeria del Mar). Esta persecución a los hippies por no querer encuadrarse en los esquemas sociales tradicionales es reforzada por el grupo FAEDA de orientación nacionalista, que los denunció "como la presa fácil de la casa vendedora de ropas chillonas, del Instituto Di Tella, de los comunistas y de los sionistas".

En la "Revista de decoración y regalos" (setiembre 1969) de la época se aborda la denominada "artesanía urbana" con matices diferenciales. En la caracterización de la actividad se cruza la trayectoria de los artesanos, en general referida a su formación académica en áreas relacionadas con las artes plásticas, y el que éstos hubieran sabido establecer, a través de su obra, un espacio de comunicación con el receptor, que excede la materialidad de la pieza y refiere a un saber exteriorizado en la misma y puesto a evaluación del receptor. Este es el caso de los artesanos, por ejemplo, integrantes del grupo Los Cronopios. Es decir, que un componente constitutivo de la ar-

67. De fecha 6-2-1968.

tesanía urbana que le otorga especificidad está dado por la puesta a escrutinio público de propuestas que se alejan de estructuras establecidas, a pesar de que muchos como Ariel Scornik combinan la innovación del siglo XX con tradiciones del pasado. La cuestión del receptor es central aunque no en términos de adhesiones y rechazos de la obra sino de las interpretaciones posibles, que le genera. Las modalidades de fruición del objeto, por parte de los receptores, y la conciencia, por parte del artista, de este plural en términos del gusto son elementos que constituyen la artesanía urbana a diferencia de la artesanía folklórica que focalizaba en el emisor y en un mensaje con una propuesta de recepción establecida. Otras nociones como la autenticidad, también presente en la caracterización de las artesanías folklóricas, en este ámbito cobra un nuevo significado: ser fiel a uno mismo y hacer lo que se quiere hacer.

La problemática de la relación artista - obra - receptor no sólo atraviesa el campo artístico y cultural de los 60 y 70 sino también el de la industria, empresas como Dándolo y Primi (fundada en 1910) toman esta problemática como eje en la determinación de los diseños, la forma de representar el "carácter artesanal" hecho a mano de sus productos y en contemplar la subjetividad de los clientes.

La revisión de los discursos vigentes en los 60-70 acerca de lo artesanal pone de manifiesto el proceso cultural y cognitivo por el cual las artesanías no sólo constituyen producciones de orden material sino que socialmente se les adjudican valores simbólicos. Asimismo, especifica los procesos por los cuales se discriminan y clasifican los diferentes tipos de artesanías (folklórica, hippie, urbana, femenina), Estos sistemas clasificatorios se van a incorporar a la sociedad o al menos van a ser sustentados por los grupos que ejercen la hegemonía de la sociedad, como parte de la cultura pública. Pero que ingresen en la cultura pública no significa que estén ajenos al debate de su legitimidad, por parte de diferentes grupos de interés. Estas discusiones se refieren a algo más que a conflictos de estilos estéticos o características morfológicas sino a cuestiones de poder en relación con quiénes dominan el campo de las artesanías y quiénes controlan lo que ellas expresan de la sociedad. Asimismo,

se observa una presión para establecer las vías de intercambio de las artesanías como mercancías, ya sea a través de la acción oficial del Fondo Nacional de las Artes o la constitución de los incipientes escenarios de consumo de las artesanías urbanas como la ferias de Plaza San Martín y Plaza Francia. A pesar de que, como señala Mónica Rotman "las ferias nacieron con un sentido contestario, con una actitud de crítica a la sociedad occidental, industrial y de masas, que cosifica al individuo y lo uniformiza propiciando el consumo de bienes industriales, seriados, iguales, donde todo rastro humano se ha perdido".[68] Este sector de las artesanías urbanas se halla vinculado simbólicamente a los movimientos artísticos del pop art y beatnik, que plantean una justificación social del arte, y a éste como nueva estructura de comunicación en la que tiene un rol activo el intérprete (ya sea como productor o receptor) en la posibilidad de la inclusión de la nuevas tecnologías de los medios electrónicos, y fundamentalmente, como señala Oscar Masotta, en la desustancialización del realismo de la obra; al sostener que "antes" de ésta no existe "realidad" alguna que, previamente, no haya sido simbolizada. La obra opera sobre simbolizaciones previas de la realidad no sobre la realidad en forma directa.[69] Se trata de informar sobre una información existente, sea para el caso de las artesanías urbanas, por ejemplo, el retorno a aspectos de las culturas campesinas preburguesas latinoamericanas o de Oriente para reinterpretarlos. Asimismo, se trata no sólo de ensanchar los grupos de consumo con respecto a los que habían consumido la producción anterior, sino de las diferentes perspectivas de la recepción. En este sentido podemos afirmar la correspondencia ideológica entre el sector artesanal urbano con los artistas que efectivizaron sus producciones en el Di Tella.

Simultáneamente, desde el Estado, se afirma a las artesanías folklóricas como objeto cuyo valor simbólico se presenta en correspondencia con la realidad de las culturas tradicionales de las provin-

---

68. M. Rotman ,1997, p 16.

69. O.Masotta op. cit. P. 14.

cias y cuya interpretación se debe ajustar a las auténticas tradiciones. Estos elementos las posicionan más próximas al área del Folklore que a la del Arte pero con un carácter marginal; el presupuesto de artesanías y folklore del Fondo Nacional de las Artes en sus primeros 15 años de funcionamiento -1958-1973- fue significativamente menor (de $2.955.738) con respecto al de las artes plásticas (de $ 6.538.478).

Finalmente, se puede sostener como saldo de la década que se estableció una política de modernización en términos del control del campo artesanal consistente en la fragmentación del sector artesanal, a través de un sistema clasificatorio, expresado en las prácticas institucionales. Los artesanos tradicionales vinculados a lo rural y su heterogeneidad resultado de las diferencias culturales regionales, los urbanos incorporando sus producciones a la explotación comercial, bajo la modalidad de las ferias que como señala Mónica Rotman "es el nexo con el mercado y /las/...somete a la lógica dominante"[70] y el sector femenino al escolarizarlo en las artes aplicadas al hogar. La institucionalización de esta taxonomía ha afectado profundamente el desarrollo del sector artesanal en la medida que ha atomizado a los agentes sociales, a pesar de su pertenencia al mismo ámbito laboral. Ha posibilitado el ejercicio de políticas sectoriales, que en muchos casos ha llevado a la confrontación de los llamados "tradicionales" y "urbanos". Situación, que se actualiza hasta nuestros días, cuando los artesanos tratan de ingresar a ferias temporales o fijas o cuando el Congreso Nacional presenta en sesiones públicas los proyectos de ley para el sector, que incluyen a unos y excluyen a otros.

Se ha establecido cómo emerge este nuevo grupo productor de artesanías urbanas, que se relaciona con movimientos artísticos metropolitanos con cierto grado de internacionalización de la época, que trataba de afirmarse localmente. Grupo social y culturalmente diferente con respecto al sector folklórico y artístico, que no se presenta con una modalidad organizativa formal y regularizada, sino

---

70. M. Rotman op. cit. p. 163.

más bien como una asociación espontánea de jóvenes, cuyos comportamientos sociales refieren a nuevas modalidades de relaciones sociales y a la crítica de valores culturales heredados y comparten entre otras prácticas la de ofrecer a la venta sus producciones en espacios públicos, a continuación se profundizará en la puesta en escena de la identidad de los artesanos en las ferias de la ciudad de Buenos Aires.

Capitulo 6

La puesta en escena de la identidad de los artesanos urbanos en la Ciudad de Buenos Aires.

En esta sección se examinan distintos escenarios en donde los artesanos urbanos, que participan del sistema de ferias de la ciudad de Bs. As., llevan a cabo procesos de auto identificación. Estos se manifiestan en distintas situaciones conflictivas, que resultan de la salvaguarda de una distribución particular de recursos (los permisos de los artesanos para vender en las ferias), la competencia por recursos escasos (el uso del espacio público) y las limitaciones en el acceso a una instancia de comercialización (reacción a la exclusión de los artesanos por su condición de urbanos en la feria del Sol). En la indagación de dichos procesos se presta especial atención -conforme a los lineamientos teóricos desarrollados en los capítulos previos- a la conformación de los esquemas y procedimientos institucionalizados por los que los artesanos pueden generar prácticas sociales situadas en contextos pertinentes. Prácticas por las que ellos son reconocidos como tales. Pero, además, se analiza cómo a partir de dichas prácticas se generan procesos comunicativos entre los artesanos y los agentes sociales con los que interactúan, en los que los primeros efectivizan mensajes en los que resignifican las formas de describir, categorizar y clasificar la actividad artesanal de base institucional, transformándola. Para ello, se describe brevemente la institucionalización de la actividad artesanal, a partir del registro del discurso verbal y escrito de sus protagonistas, y a continuación se analizan tres casos referidos a situaciones distintas en los que los artesanos efectivizan procesos de identificación social diferencial. El primero, se relaciona con la incertidumbre y los riesgos que conlleva el carácter precario de sus permisos para trabajar como artesanos en las plazas del circuito de ferias dependiente del gobierno porteño. Incertidumbres que confrontan a través de la comunicación de una narrativa sobre la historia de las ferias. Relato que asevera su protagonismo en el origen de las ferias y denuncia las manipulaciones arbitrarias, por parte de los funcionarios, a los que los expone la precariedad de los

permisos. En el segundo se produce la autoidentificación del grupo en el contexto de la disputa del espacio público de las plazas en las que actúan. Situación, que pone de manifiesto las distintas imágenes que sostienen los artesanos sobre ellos mismos y las que les son atribuidas por los participantes de la disputa. Finalmente, la tercera pone en evidencia el uso de la parodia como recurso para la autoidentificación del grupo, cuando ésta le es impedida desde el plano institucional.

La constitución de la actividad de los artesanos urbanos en las ferias de la ciudad de Buenos Aires

En las décadas de los 70 se inicia un proceso -primero espontáneo y luego organizado- en el que los artesanos urbanos (en especial los de la ciudad de Bs.As.) van a anclar sus desempeños laborales y sus identidades en los espacios públicos abiertos de las ciudades: calles (Florida), plazas (San Martín, Intendente Alvear “Francia”), parques (Centenario) y playas (Villa Gesell). Lugares de encuentro con el otro, de deliberación pública y de comunicación social. Justamente, la plaza como espacio de reunión y de protagonismo social atrajo a los primeros grupos de artesanos de la ciudad de Bs. As. Primero, como señala el Arq. José María Peña (uno de los protagonistas principales en este proceso), se incorporaron con motivo de la Semana de Buenos Aires (noviembre 1970) en la Feria de San Pedro Telmo. Meses después, un grupo elige el paredón del Asilo de Ancianos Gobernador Viamonte hacia la Plaza Intendente Alvear, para desplegar sus trabajos. Pero ante “inconvenientes internos” entre los artesanos,[71] la gestión del intendente Saturnino Montero Ruiz asigna la organización de la actividad, a una institución cultural oficial, el Museo de la ciudad de Bs.As. a cargo del Arq. Peña. En sus comienzos, como señala su director, se tuvo en cuenta que se trataba del uso de un espacio públi-

71. José María Peña, 2004, p. 103.

co, por lo que “se consideró que la actividad, además de ser un hecho comercial debía cumplir, paralelamente una función didáctica: mostrar al público buena artesanía y en lo posible, cómo se hacía [72] con ello anticipa la legitimación de la actividad, como cultural y de interés público que excede lo comercial. De este modo, se constituye la feria de plaza Francia (aunque funciona en la Intendente Alvear) con 114 participantes, quienes podían exhibir sus obras en estructuras armadas o simplemente sobre un paño en el suelo. Feria que será estrechamente asociada con la figura del “hippie”. Así lo interpreta la nota que escribe sobre la Feria de Plaza Francia Amalia Polleri, periodista del periódico "El Diario" de Montevideo, publicada el 7 de mayo de 1972.

"juzgamos también a la Feria por su formidable impacto visual. En el atardecer de un domingo gris, vestidos según la moda ‘hippie’ que no copia el modelo extranjero. Muchachas de trajes largos estampados de colores brillantes y broches de plata recogiendo los cabellos, otras con minifaldas y medias de colores distintos, como pajes del siglo XII. Jóvenes con barbas, patillas y cabellos largos de atuendo romántico, con chalecos rojos o remeras floreadas, sin sombra de afeminamiento, aunque ajenos a los rutinarios cánones de la moda ciudadana. La pintura de la Torre de Babel, del flamenco Brueghel, puede dar la idea del extraordinario conjunto, con el que no desentonaba en colorido el numeroso público de curiosos y compradores que deambulaban por los jardines de la Plaza Francia".[73]

Vinculación (artesano=hippie de la feria) que el periodismo inculca destacando más la condición informal y extraña casi extravagante de los productores que el valor de las obras que producen.

---

72. Op. cit. p.104.
73. Op. cit. p.107.

"Hay de todo: formalidad y locura, avanzada y tradición... para visitar la Feria no es preciso hacerse a ningún plan, ya que los esquemas previos deben ser rigurosamente descartados. De todos modos el delirio francés de la rotonda puede ser el punto neurálgico (. . .) y también los últimos hippies en forma de silenciosos, casi herméticos vendedores de mantas, acurrucados al sol como tal vez lo hicieran sus remotos antepasados indígenas" (Clarín 17/10/72).

Los siguientes testimonios indican cómo desde el momento fundacional de la feria se manifiestan tensiones entre el encuadramiento institucional y la propia perspectiva de los artesanos. Al respecto, el Arq. Peña comenta lo que se percibe como desinterés por inscribir el nombre del autor de la obra y la fecha de realización a la manera de los artistas plásticos o escritores:

“’Los artesanos, anárquicos por principio, nos decía uno de ellos, se resistían a firmar sus trabajos. Hasta el hartazgo se les sugirió que además de su marca personal pusiesen el año, pocos lo hicieron con lo cual nuestra memoria colectiva ha perdido eslabones documentados de esta actividad. [74]

Una segunda instancia en la que dicha tensión se agudiza es con motivo de la exposición propuesta por el Museo de la Ciudad de Bs. As. a la que los artesanos ”particularmente volubles”[75] , según los organizadores, decidieron a último momento no participar. Atribuyéndoles una actitud inconstante que los torna impredecibles.

En la mesa redonda, que se realiza en el Centro Cultural Gral. San Martín de Bs. As (1972), donde participan artesanos, público y artistas plásticos moderada por el Arq. Peña, nuevamente éste último señala que:

---

74. Op. cit. p.107.
75. Op. cit. p.105.

"fue imposible aunar criterios las discusiones fueron interminables, se cuestionó a Carlos Uría (artista plástico) que infructuosamente intentó decir que se valoraban los trabajos artesanales pero que las obras de los artistas plásticos eran resultado de una propuesta diferente, no obstante lo cual podía llegarse a un trabajo en conjunto, de común acuerdo, teniendo en cuenta la elaboración de un diseño que luego sería, materializado por un artesano...fue imposible ponerse de acuerdo". [76]

Juicios que presentan una imagen de los artesanos como poco conciliadores y no proclives a transacciones. Pero las tensiones no solo se refieren a las normativas de funcionamiento de la feria y al lugar que se le asigna a la artesanía en el campo del arte sino, también, con respecto al mercado. El 17/10/1972, una nota de Clarín sobre la Feria de Plaza Francia destaca esta voluntad de no transar con el mercado:

"Alejandro Bianco y Lita muestran sus carteras repujadas, ávidamente requeridas por los turistas. Lita exhibe entonces un inesperado, "No nos gusta vender a los extranjeros que nos afrentan con sus divisas como si avanzaran por tierra conquistada". [77]

Con la llegada del gobierno democrático en 1973 se amplía por ordenanza 28702 del 1-2-1974 el circuito de ferias. Ya no solo incluye la feria de plaza Francia sino que se agregan las de las plazas San Martín y Manuel Belgrano. Circuito establecido bajo el control de la División Artesanías de la Secretaría de Cultura de la MCBA.

Desde este momento fundacional de las ferias se anticipa la controversia de juicios entre la categorización del artesano y su desempeño en el marco regulatorio del circuito de ferias, mediada a través de distintos agentes, y las perspectivas que desarrollan los propios artesanos con respecto a sí mismos y su actividad.

76. Op. Cit. p.108.

77. Op. Cit. pp.108-9.

El actual marco institucional de las ferias artesanales en la ciudad de Bs.As.

Desde el año 1992 por ordenanza 46.075 (publicada en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires No, 19. 587 del 2-8-93) se constituyó oficialmente el actual circuito de ferias de la ciudad de Buenos Aires. En la misma se declara de interés municipal la actividad artesanal y se reglamenta el funcionamiento de las ferias. Esta normativa posibilita los desempeños de los artesanos en términos de la duración temporal: horarios de trabajo en la feria, localización espacial (Plaza Italia, Vuelta de Rocha, Intendente Alvear, Parque Centenario, Manuel Belgrano, Parque Lezama y Doctor Bernardo Houssay) y condiciones de los elementos que pueden desplegar en sus puestos ("todo objeto utilitario o decorativo para la vida cotidiana del hombre, producido en forma independiente, utilizando materiales en su estado natural y/ o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en las que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una caracterización artística que refleje la personalidad del artesano" art.14 de la ordenanza.) Con referencia a los rubros en que pueden trabajar dice: "Los artesanos deberán contar con dictamen favorable de la Comisión Técnica Interferia y con la aprobación de la Autoridad de Aplicación para trabajar en dos rubros...cambiar de rubro o anexar otro material al que trabajan" (cláusula 14 de las normas complementarias de la ordenanza citada). Es en virtud de estas reglas que se definen las categorías de los participantes, el modo y la secuencia de acceso a las ferias, las pruebas que deben cumplir los permisionarios, "las actividades de extensión que pueden llevar a cabo tales como charlas, conferencias, prácticas gratuitas, exposiciones y otras actividades... relacionadas con la artesanía" (4o. de Normas complementarias ordenanza cit.) .

Estas normativas tienen consecuencias acerca de quiénes, en qué forma y con qué frecuencia pueden participar en la feria. Diferencian a los artesanos locales con puestos fijos en cada feria con

respecto a los transitorios en el caso de artesanos visitantes de otras regiones del país o del extranjero. Asimismo, los permanentes pueden desempeñarse como delegados para representar a sus compañeros ante las instancias municipales.

A través del análisis de la codificación que plasma la ordenanza se observa: 1) que la actividad artesanal es inscripta en el ámbito de la política cultural municipal, 2) que el artesano para participar en la feria se debe transformar en un permisionario de lo contrario no podrá ejercer legalmente su actividad, 3) que para mantener esta condición debe someterse a un mecanismo permanente de evaluación de desempeño y 4) que para mantener la condición de artesanos permisionarios se deben sujetar a dispositivos institucionales Comisión Técnica, del Cuerpo de Delegados y de la Comisión de Delegados Interferias, el Departamento Ejecutivo y del Tribunal Municipal de Faltas, integrados por artesanos-delegados y funcionarios que autorizan, controlan y sancionan los desempeños laborales.

Justamente esta transformación que opera la norma en términos de constituir al artesano en permisionario, es la que suscita un estado de incertidumbre, dado que la modalidad del permiso que se le otorga es de carácter precario. Precariedad que conlleva un doble sentido. Por un lado, el de poca estabilidad o duración y por otro, lo que se tiene sin título, por tolerancia. Si vinculamos esta noción de tolerancia que conlleva el permiso para realizar la actividad y de que el régimen de las ferias se basa en la declaración de un interés del Estado promoviendo la actividad que transforma en una circunstancia de la política cultural, se infiere que se trata de la expresión de la voluntad del municipio más que un derecho del artesano como trabajador. La voluntad del Estado adquiere valor de ley y se torna impositiva en la sociedad y, en particular, para el artesano feriante.

PRIMER CASO: La incertidumbre del artesano-permisionario.

En el año 1990, a través de una serie de documentos producidos por los artesanos [78] se registra un acontecimiento que pone en juego el sentido de la génesis de las ferias artesanales plasmado en las reglamentaciones municipales y alude a la manipulación discrecional de la que son objeto por su carácter de permisionarios. Este hecho consiste en una denuncia sobre el exceso del desempeño de un funcionario de la municipalidad, [79] caracterizado por comportamientos tales como amenazar, chantajear y coimear atribuido a ambiciones políticas personales y prácticas discriminatorias hacia el sector.[80] Dicha denuncia fue dada a conocer mediante un folleto –cuyo texto se transcribe abajo- que circulaba por las ferias artesanales de la ciudad de Buenos Aires:

A LOS ARTESANOS

"Creemos que este programa será útil para comenzar una nueva relación entre los artesanos, el Municipio y los vecinos de la Ciudad. Dicha relación debe tender a lograr una interacción armónica entre todos los actores intervinientes, afianzando de

78. A los efectos del presente análisis asumimos los documentos como discursos en los que distinguimos:
a) las formas de que dispone el sujeto para expresar el aquí y ahora de su alocución y
b) las formas del conjunto de modalizaciones: creer, poder, ordenar etc. que manifiestan la actitud del sujeto ante lo dicho y tiene una función reflexiva sobre el resto del enunciado. Es decir, el pasaje del texto a la praxis del enunciado a la enunciación, según los lineamientos sugeridos por Parret citados en María Isabel Fillinich, 1998, pp 29-35.
79. La actuación prepotente de este funcionario ha quedado inscripta en la memoria colectiva de los artesanos, en nota aparecida en la revista Más que viento 2005 (X): 24.
80. En la revista Más que Viento 2005 (X) 24 p. 22, que editan artesanos, se evoca la actuación del mencionado funcionario.

esta manera, sus expresiones laborales y culturales." (Fragmento del prólogo del PAUBA, del Lic. G .Moreno, Agosto 1990).
A diez meses de este prólogo parece que el Lic. Moreno (y sus colaboradores Carlos Lorenzo, Esther Althabe) ha cambiado de opinión, o borró con el codo lo que escribió con la mano.
Sería innumerable enunciar los atropellos que hemos sufrido, porque desde ese mismo momento, comenzó a aplicar la metodología del miedo que quebró nuestra organización.
Las ferias son nuestras, las hemos hecho nosotros, con nuestro trabajo, nuestro dinero y nuestro esfuerzo, ya sea en los talleres, parques y plazas. Todo este trabajo de muchos artesanos, que adoptaron por decisión propia esta forma de vida independiente, no puede ser regalada a las ambiciones políticas o prejuicios discriminatorios del Funcionario de turno.
PORQUE EXISTE LA FERIA EXISTE EL FUNCIONARIO, EN ESE ORDEN Y NO AL REVES.
No continuemos en acciones pasivas por miedo, porque del miedo no sale nada, no hay proyectos, no hay dignidad de trabajo, ni seguridad para el futuro, lo único que sale del miedo es MIERDA.
Denunciemos las amenazas, los chantajes, las coimas impulsemos una Asamblea General de todas las Ferias para saber qué quieren hacer con nosotros y hablemos viéndonos las caras, así se aclaran las cosas.
ESTE BOLETIN SE REPARTE SIMULTANEAMENTE EN TODAS LAS FERIAS

La referida actuación del funcionario, señalada como excesiva, lleva a los artesanos a dos actos: a denunciar y a convocar una Asamblea General produciendo una argumentación en la que se opera la siguiente transformación del sentido de las ferias:

a) que las ferias pertenecen a los artesanos porque surgieron de su voluntad, por la índole independiente de su trabajo. Diferente al enunciado de la ordenanza que señala la voluntad del Estado por permitirlas bajo control y vigilancia.

b) que los artesanos comprometieron recursos económicos, trabajo, esfuerzo para la gestación de las ferias.

c) que las ferias anteceden a la medida legislativa.

Como resultado de esta transformación, el funcionario es emplazado como un efecto del sistema de ferias y no quien lo constituyó y en una situación de apropiación del capital económico, social y simbólico del artesano, que usa arbitrariamente en beneficio propio. Por otra parte, las actuaciones de los artesanos registradas en el documento, denunciar y convocar a una reunión, se contraponen a las denominadas acciones pasivas con las que no pueden enfrentar el exceso. Es decir, que cuando hay excesos, por parte de los funcionarios, que afectan el normal desempeño del trabajo de los artesanos en el marco de este ámbito público el accionar de los artesanos se transforma en activo reformulando el argumento del origen de las ferias: de voluntad del estado (convención) pasa a afirmarse el protagonismo y el aporte del artesano - se aduce la antigüedad desde 1969 en la que pasaron de individualidades a constituirse en un cuerpo social, que se afincó en las plazas siendo reconocidos oficialmente con la sanción de la ordenanza No. 28702.

Las distintas posiciones de poder y la diversidad de intereses de los agentes sociales involucrados en el sistema de ferias (artesanos, permisionarios, delegados, funcionarios) en sus procederes prácticos [81] favorecen las reinterpretaciones de la prescripción dada. Los intereses de los funcionarios -para el período de referencia- se orientan a ejercer un mayor control y disciplinamiento de la actividad para imprimirle una dirección decididamente economicista, que concretan mediante la aplicación de instrumentos de recolección de información sobre la producción, el ingreso y la ganancia de los artesanos, en tratar de incorporarlos al sistema formal de la economía y clasificarlos como desempleados en lugar de productores culturales. Estas acciones contribuyen al despliegue de comportamientos, por parte de los artesanos, que reformulan las prescripciones dadas y muestran sus fronteras. La transferencia del sistema de ferias, concretada en 1990, por parte del Poder Ejecutivo municipal

81. Mijail Bajtin, 1987:4.

del área de Cultura a la Dirección General de Empleo de la Subsecretaría de la Producción, y la adopción de medidas de control económico sobre los ingresos mensuales, los márgenes de ganancia sobre las ventas de las artesanías y la modificación de la modalidad del trabajo artesanal para equipararlo al sistema promovido por el sector industrial lleva a una fricción entre funcionarios y artesanos. Los primeros, según la percepción de los artesanos, ejercen coerción a través de la generación del miedo manipulando el carácter precario de los permisos, es decir, de aquello que los artesanos tienen en forma temporal por voluntad del municipio, según la Ordenanza. Miedo que va a ser emplazado, al menos en la instancia del discurso, como el fundamento del accionar pasivo de los artesanos y sobre el que articulan un relato sobre la historia del grupo ocupacional.

Los artesanos elaboran una narrativa, que apela a una memoria compartida, con el objeto de que legitime sus reclamos y los mueva a la acción colectiva –movilización- para resistir el cambio. En la misma se seleccionan acontecimientos del pasado del grupo en los que resaltan aquellos momentos fundacionales del artesano/hippie, en su carácter de figura emblemática de la resistencia al sistema, a fin de que provea un marco interpretativo que movilice e implique en la acción colectiva a los artesanos.

Las distintas etapas que se señalan en el relato vinculan dialécticamente la experiencia vivenciada en el ámbito grupal con los macroprocesos políticos nacionales, marcando en todos los casos, los efectos diferenciales cuando regía el orden constitucional y cuando el poder se ejercía de facto. Señalan un primer momento a fines de la década de los 60, en el que generan el campo de la actividad, presentado como una alternativa de empleo entre los jóvenes que se plantea en un espacio público y, en forma, simultánea el inicio de la represión de los artesanos bajo la calificación de hippies,[82] por las

82. En la revista Mundo Policial, 1970 (1):2 p.10 ssg. se desarrolla un artículo en donde se los define como ‘’antijóvenes” a quienes les atribuyen el gusto por la violencia, el odio al orden establecido por la sociedad y por la policía. Expresiones que asocian con una” rebeldía de la tontera.”

autoridades. A esta etapa le sucede el establecimiento de un trabajo de cogestión durante el gobierno democrático. En el transcurso del mismo se constituyeron las pautas para el funcionamiento de la actividad convertida luego en la ordenanza No. 28702. Interrumpido por la Dictadura Militar que no sólo prohibió el uso de los espacios públicos como lugar de trabajo, destruyó los elementos físicos vinculados a la actividad como los puestos y derogó la ordenanza que codificaba la actividad sino que persiguió e hizo desaparecer artesanos por su actividad participativa en la feria y por su militancia política.[83] El retorno al período democrático posibilitó la vuelta de los artesanos a las ferias bajo la dependencia de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, llegando a trabajar entre 1000 y 2000 personas. El último período corresponde a la reubicación de los artesanos en la Dirección de Empleo que los desconoce como productores de cultura y los categoriza como desempleados por no responder a los criterios de economía formal.

Del relato se infiere a) el permanente estado de precariedad que confronta la actividad por esta dependencia de la voluntad del Estado y por esta tolerancia que supone ser permisionario, b) la constante tensión entre el desenvolvimiento del grupo y su relación con el Estado llegando durante los gobiernos de facto no sólo a la inactividad del sector sino a la desaparición de sus miembros y c) la presencia en forma explícita o implícita del miedo bajo la forma de persecución, represión y desaparición. Frente a la situación por la que atravesaba el sector en los años 90, los artesanos en su proceder práctico tratan de transformar el miedo y la pasividad en un accionar activo actualizando su memoria laboral colectiva, con el objeto de presentar una interpretación de la situación desde su punto de vista, generar un sentido de cohesión a la interioridad del grupo, fortalecer su posición frente a funcionarios e imponer su visión de la historia que legitima su actividad en las ferias.

---

83. El informe CONADEP menciona a Pedro Varas (artesano de cuero y propulsor de la Asociación Gremial de Artesanos).

Cuando más arriba se hace referencia al miedo se recupera no en la visión clásica como la alteración de un supuesto estado de ánimo tranquilo o imparcial por diferencia del estado "racional", ni como estados externos que se añaden desde el exterior a una conciencia indiferente para enturbiarla sino como el tono de cualquier orientación cognitiva. El miedo, como las restantes pasiones, da tonalidad, expresividad y modula los significados. Como señala Remo Bodei "Las pasiones preparan, conservan, memorizan, reelaboran y presentan 'los significados reactivos' más directamente atribuidos a personas, cosas y acontecimientos por los sujetos que los experimentan dentro de contextos determinados, cuyas formas y metamorfosis evidencian".[84] Acceder a cómo interviene el miedo en la orientación cognitiva de los comportamientos de los artesanos es completar su comprensión. Este miedo que surge cuando los hombres se ven limitados y sometidos a imposiciones y obligaciones que experimentan como ajenas, pero que son sustentadas por instancias de poder, que tienen autoridad para ejercer una opresión institucionalizada, nos introduce en la problemática del dominio político por parte de quien gobierna a otros. Las pasiones cruzan a los agentes sociales en las distintas posiciones que ocupan y llevan a la ejecución de comportamientos cognitivamente reactivos, donde se recupera no sólo lo significado sino también la dimensión expresiva -el tono emocional- a la que los folkloristas le han dedicado importantes discusiones [85] y que Bajtin reclama para analizar el proceder activo junto con la forma y el significado. Es decir, la relación activa interesada del sujeto con el deber ser, en la que se combina lo subjetivo y lo objetivo y el sujeto social es agente del acto en el que se concreta la visión de la prescripción teórica.

Es sobre esta base institucional que se producen actuaciones públicas -procesos comunicativos en los que los artesanos despliegan mensajes en los que exponen a escrutinio público (ante otros agentes sociales con los que interactúan: público, funcionarios, or-

---

84. Remo Bodei , 1995 p. 10.

85. Roger D. Abrahams, 1968:81, pp. 143-158.

ganizadores de ferias) su manera diferencial de procesar los sentidos y las normativas que los constituyen. Procesos en los que los artesanos vuelven a unificar artesano urbano y hippie con propósitos que atienden a las situaciones por las que atraviesan. Dichas actuaciones ponen de relieve, lo que Victor Turner denomina, "dramas sociales" (1986) en el sentido que refieren a conflictos, resultado de contradicciones de intereses de grupos, asignación de sentidos diferentes a las cosas o estados o indeterminación de las normas, que involucran diversos actores sociales. En las mismas se escenifican distintas situaciones dramáticas vinculadas a la actividad: confrontación entre la imposición a la formalización del trabajo de los artesanos y la índole informal del mismo y el cuestionamiento a la transferencia del control de los artesanos de las ferias de los organismos de cultura del gobierno de la ciudad a los de economía.

En estas actuaciones se pudo constatar cómo los artesanos procesan expresiva y cognitivamente de modo diferencial la historia de la feria. A través de la selección y organización de distintos acontecimientos del pasado establecen una genealogía de la feria, en la que destacan su protagonismo. Por medio de ella los artesanos legitiman su identidad laboral en el campo cultural en relación dialógica con el discurso político que los reclasifica como emprendimiento económico. Tratan de reapropiarse de recuerdos que les han sido enajenados por la versión de la historia oficial. El relato de la memoria es recordar raíces comunes no por la nostalgia de un pasado mejor sino por la urgencia de la situación amenazante en la que se hallan inmersos los artesanos y por un incierto horizonte de expectativas relacionado con su actividad laboral. En este proceso la feria, espacio físico, es constituido en un elemento simbólico significativo para la autoidentificación de los artesanos. A través de los recuerdos sobre la historia de las ferias que los artesanos procesan, toman conciencia de sí mismos y de su modo diferencial de percibir e interpretar su papel en la conformación del campo laboral.

CASO SEGUNDO. La competencia por el espacio público donde se inscriben las ferias artesanales porteñas. Las fronteras de la actividad artesanal.

Dentro de la tradición histórica de nuestro país la plaza pública se halla asociada con la noción occidental del ágora griega y el foro romano como lugares para el libre movimiento del habitante o el transeúnte, de intercambio social y deliberación política. Pero, además, la plaza pública es entendida como bien de todos y de ningún grupo en especial. En ella los habitantes exhiben los variados órdenes simbólicos instalados en dicho espacio. Las esculturas, los edificios, las inscripciones en las plazas identifican, nombran, confirman, sancionan, divierten y educan al habitante de la ciudad. Pero en ella no solo se expresa la visión simbólica dominante sino las disidentes, ya sea a través de inscripciones críticas, o manifestaciones actuadas. En este escenario de articulación y de encuentro sujeto al interés público, los artesanos – como grupo particular- exhiben y venden sus artesanías en forma personal. Es, justamente, esta condición de patrimonio público de la plaza , que es de todos y para todos pero de ninguno en particular, que torna la actividad que los artesanos despliegan en la misma en una cuestión de deliberación pública. Por lo tanto, dicha actividad es sometida a escrutinio y debate público. Incluso determinados actores sociales quieren hacer prevalecer sus puntos de vistas con respecto al uso de la plaza del que consideran que los artesanos obtienen una ventaja con respecto a otros grupos. A pesar que en la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires se ha legitimado el interés público por la actividad artesanal. En la misma se establecen garantías para la protección y difusión de las manifestaciones de la cultura popular, la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural (art.32), instancia en las que se inscriben a las artesanías, así como también, en términos generales se garantiza la "protección del trabajo en todas sus formas" (art.43) y la generación de "políticas y emprendimientos destinados a la creación de empleo" (art.44) en las que queda incluido el trabajo artesanal. Sin embargo, cuando los sujetos sociales las llevan a la práctica, donde se conjuga el deber ser objetivo y los intereses subjetivos se producen situaciones de

controversias y conflictos, en particular en un espacio donde diversos grupos inscriben y exhiben sus identidades sociales (la de vecinos por ej. del barrio de Belgrano cuando demandan por la limpieza, estética y seguridad del espacio público de su distrito, la de los miembros de la Cámara de Comerciantes cuando denuncian como competencia desleal la actividad de los vendedores, que se instalan en la vía pública, la de los artesanos cuando cuestionan el ingreso irrestricto de manufacturas importadas de Asia con precios con los que no pueden competir, la de los vecinos de áreas residenciales que cuestionan el uso de plazas y parques para megarecitales, la de los miembros de un culto religioso que reclaman respeto por sus prácticas privadas, etc.).[86]

Fines del año 2000, ante la interferencia sonora de un espectáculo de comparsa que se realizaba en la plaza Manuel Belgrano en la que funciona una feria de artesanos, el Vicario de la Iglesia conocida como La Redonda,[87] (espacio privado y de carácter sagrado que limita con la plaza) debió suspender la celebración de un casamiento (ritual de índole sagrado) y presentó una denuncia, por escándalo, en la Comisaría. Esto desató el despliegue de actuaciones verbales y escritas en las que se puso en juego la diversidad de identidades que se territorializan en el barrio: religiosas, de vecinos, de público visitante de la feria, de los artesanos y de instituciones que administran la ciudad de Buenos Aires. Lo sig-

86. En la entrevista realizada a Sandra, que vende en la calle San Martín en Rosario, ésta señala situaciones semejantes "que tienen conflictos con comerciantes todo el tiempo. Ahora no tanto porque están calmadas las relaciones. Los de los negocios de enfrente se quejan, aunque no perjudican comercialmente a la gran mayoría porque venden otras cosas; a otros les molesta el hecho de que estén en la plaza. A la gente que camina por ahí le gusta, es un paseo.." Citada en Entrevistas para Los hijos no reconocidos de la ciudad de MARIANO ABRACH http://www.dialogica.com.ar/unr/redaccion1/male/archivos/cat_2005.php.

87. La Iglesia de la Inmaculada Concepción se halla localizada en la calle Vuelta de Obligado 2042. Fue inaugurada el 8-12-1878 y se la conoce como "La redonda" por su diseño.

nificativo del caso es que mientras la prensa escrita presenta el problema como originado en la feria, no sólo no era atribuible a los artesanos, quienes a su vez se benefician del público que asiste a los servicios religiosos, sino que elude la causa del conflicto: la organización del espectáculo en tiempo y forma inapropiada y en quienes recaía la responsabilidad del error. Espectáculos que, también, venían interfiriendo con el desempeño de los artesanos dado que en entrevistas realizadas anteriormente señalaron dicho problema. Paula comentaba en una de ellas que:

"la gente que hace espectáculos pone la música muy fuerte, no respeta la gente que hay caminando, y nosotros discutimos con la gente que no somos nosotros sino ellos [señalando a los responsables del espectáculo] A veces no podés explicar nada a la gente, y lo nuestro [artesanal] es para explicar". [88]

Además, se sumaron las voces de vecinos, que por otras razones polemizan el funcionamiento de la feria en la plaza y de funcionarios del Centro de Gestión y Participación, quienes solicitarían a las autoridades la adopción de medidas para organizar no los espectáculos -causa del problema- sino los puestos de la feria.

En nota de La Nación Suplemento Belgrano del 30/3/2000 los vecinos cuestionan los horarios de armado y desarmado de los puestos, -madrugada del sábado y última hora domingo-, por el ruido que generan, la falta de fiscalización acerca de lo que venden los artesanos, y de control sobre si quienes atienden los puestos son los artesanos autorizados y que éstos no alquilen los puestos a otros no autorizados (cuestión prohibida por las normativas vigentes). Les atribuyen responsabilidad en la alteración estética del lugar (acumu-

---

88. Problemática que se reitera en distintas plazas como señalaba Rogelio, cuando comenta que en Plaza Francia debieron realizar una asamblea debido a la interferencia de los malabaristas que hacen el espectáculo frente a los puestos sacando a los clientes.

lación de basura y falta de unificación en los diseños de los puestos). Incluso equiparan a los artesanos con los vendedores ambulantes, analogía rechazada por los primeros.

Los artesanos no dejaron de exponer su punto de vista al mismo medio periodístico legitimando la existencia de la feria y justificando su actuación en normas legales, afirmando "Aunque quieran que nos vayamos aquí hay una ley que nos ampara. [89] Legislación emitida por el gobierno porteño pero que sus propios funcionarios niegan exista o esté vigente". [90]

Argumentan que la oposición de los vecinos se debe a que desconocen las acciones que efectuaron por mejorar el lugar. Mejoramiento que en entrevista realizada a María del Carmen años anteriores destacara cuando señalaba que:

"a la mañana temprano retiran los puestos porque los vecinos se quejaron que a la noche hacía mucho ruido, entonces se levantan a la mañana … tenemos gente contratada para que limpie, dos personas que vienen y barren…y vienen también los de Edenor y les pagamos la luz entre todos.."

Pero en la nota del diario La Nación no solo es explicitado dicho mejoramiento sino que realizan (artesano y periodista) un recorrido por la feria para documentar lo dicho: colocación de cestos para la basura, medidores para el suministro de energía eléctrica, vehículo que recoge la basura, destacando el interés que ellos tienen por desarrollar ese espacio: "Que más queremos nosotros que estar mejor"[91] y que a ellos les echan la culpa de todo (aludiendo a la responsabilidad de las comparsas en la interferencia del servicio religioso arriba mencionado). Finalmente, esgrimieron no solo su identidad de artesanos sino de vecinos del barrio para indicar su compromiso con el progreso del lugar.

---

89. La Nación Suplemento Belgrano del 30/3/2000 p.4.
90. La Nación Suplemento Belgrano del 30/3/2000 recuadro p.4.
91. La Nación Suplemento Belgrano del 30/3/2000 p.4.

El proceder de los artesanos: alcances y limitaciones.

La exposición precedente pone en evidencia imágenes públicas en términos del recorte del proceder de los artesanos en la feria, que ellos rechazan y no reconocen como propios. A partir de sus discursos ofrecen una visión distinta en la que plantean que la feria está conectada con un proceder laboral particular que los identifica. Para ello establecen las delimitaciones y las características del mismo. Una primera delimitación se establece en relación contrastiva con la producción industrial, a la que Ana sintetiza como aquella cuyos productos "no son laburados, no son trabajados". La producción artesanal, en cambio, no solo debe hacerse en forma manual sino que requiere ser original y novedosa. Cuestiones que se dirimen a través de un conocimiento experto, que no siempre poseen los visitantes y compradores de la feria, vecinos o comerciantes del barrio. Esta delimitación resulta significativa de mantener en la feria para los artesanos para que sus producciones artesanales puedan competir en términos de precios al no presentarse sucedáneos industriales más baratos. Pero si la distinción en el caso anterior se recorta con cierta precisión, la diferenciación entre trabajo artesanal y artístico, que establece la normativa que regula ferias como la de plaza M. Belgrano, no se presenta de la misma manera para los artesanos. A ellos les resulta difícil establecer un límite tajante, atendiendo a que la creatividad atraviesa ambos trabajos. Las fronteras entre ambas actividades les resultan porosas. Por lo que la percepción que tiene de la práctica de su trabajo el artesano se distancia de la necesidad clasificatoria de la organización de la feria.

Sí en cambio los artesanos establecen un límite entre las operaciones que involucra el diseño con respecto al quehacer artesanal. El primero en cuanto esbozo o dibujo de algo y el segundo como la realización de un objeto que involucra el desarrollo de todo el proceso de su fabricación así, como también, poseer el conocimiento de las materias primas y las técnicas a aplicarse para obtener el objeto deseado. Carol resalta esta transformación concreta que los distingue cuando comenta que:

"la artesanía está en conocer la tela y tocarla y coserla y poder hacer las cosas vos"

Finalmente, otro límite de la actividad se emplaza en la tensión entre producir de acuerdo al deseo creativo del productor o sujetarse al deseo del consumo, con las consecuencias que tiene dicha elección en términos de la subsistencia económica del productor.

Este desafío, lo retoma Patricia Kalhat (2005:31) cuando destaca que:

"el realizador quiere experimentar pero el mercado, el público y tal vez la crítica quieren que se quede en su lugar. El síndrome de quedarse en su lugar se origina en algo que mucha gente padece y que podría sintetizarse en 'me gustaría hacer esto o aquello pero tengo que quedarme aquí y todos tienen que hacerlo'… La vida es un viaje divertido y emocionante renunciar a algo por temor, dinero o lo que sea es absurdo. Hay que vivir y ello supone tomar todas las opciones y llevarlas a la práctica". [92]

Este proceder distintivo del artesano requiere ser reconocido no solo en términos económicos sino de apreciación de los méritos de su obra. La feria es una instancia en la que, según los artesanos, se evalúa su pericia y trabajo, que ellos asocian con el sentirse aceptado, ser reconocido por el público y el recibir algo de este último por lo que se le ofrece. En ella se concreta la aprobación de sus trabajos, por parte del público, lo que no solo es una gratificación personal sino una manera de ser aceptado por la sociedad

Por ello cuando el juicio del público acerca de sus obras es inapropiado, les resulta poco gratificante como en el siguiente caso que comenta Paula:

"Una vuelta una tipa me preguntó si lo que yo vendía eran portarretratos [hace gesto de ahorcarla], pero le importaba un pito lo que había adentro del cuadro. Le importaba el marquito, ¿viste?...Y

92. En Más que viento 2005 (X) 24 p.31.

creo que estas cosas tontas te duelen, es como que te están pasando por alto todo lo que pusiste, todo el laburo que hiciste con eso..”

Los entrevistados coinciden en caracterizar este proceder como una manera de vivir, y de sentir, que responde a la necesidad de ser uno mismo, del compromiso con el arte y con la vida. Para Paula:

“Artesano es quien pone en su laburo las manos y el cuerpo pero relacionado con la necesidad de lo creativo; que tiene una mentalidad, una forma de vida, de pensar y que vive de esto [la artesanía]”. [93]

Modalidad que se distancia de las definiciones establecidas en el reglamento de las ferias.[94] En el mismo se subsumen los aspectos personales de habilidad y de creatividad del artesano y de la peculiaridad de su trabajo (transformación materias primas, aplicando destreza manual, ingenio y sentimiento) a aquellas marcas que quedan plasmadas en los objetos artesanales.

Otra de las cuestiones que produce tensiones entre las normativas y la perspectiva de los artesanos es la fiscalización de la que son objeto para ingresar a las ferias y por la que son calificados como permisionarios. En las superficies discursivas emerge un antagonismo entre la dinámica de la creación propia del artesano que puede atravesar distintas especialidades artesanales y la fragmentación y cristalización que la tipificación en rubros (cerámica, cuero, madera, metal,

---

93. Paula comenta, además, que ellos emplean la expresión misturados para aquellos que son artesanos de alma pero tienen otro trabajo, además, del artesanal. Justamente para marcar la diferencia de quienes se dedican exclusivamente al trabajo artesanal.

94. “artesano: trabajador que, de acuerdo a su oficio, sentimiento e ingenio, se dedique personalmente a la elaboración de un objeto utilizando materiales en su estado natural y/o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en las que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una característica artística que refleje la personalidad del artesano”. (art.3º Ordenanza 46.075).

telar, telas, plástica, varios: calidoscopios, asta, resina, pastas y masas modeladas, pintura decorativa y utilitaria, vidrio/vitraux, títeres y marionetas) de la fiscalización opera sobre la actividad artesanal. Controversia explicitada por Ana, cuando enuncia en relación con la asignación de rubros que: “te bautizan, te meten una excusa, te ponen un nombre” o cuando hace referencia a que el “sistema te agarra”.

Este cuestionamiento, también, aparece relacionado con el tema de la transa donde se posiciona el límite entre lo real y la utopía anhelada. La transa en las distintas actuaciones verbales de los artesanos es identificada con el sometimiento. Sea éste a la fiscalización, en especial quienes la resistieron durante años para luego claudicar. O someterse a la venta de las cosas de uno, el usar las manos para tocar las cosas y venderlas, que diferencian de hacer las cosas con las manos. Éstas son en el primer caso vinculadas con la enajenación del propio trabajo y en el segundo asociadas con el poder de generar y ejercer el control sobre el propio trabajo. Esto es fortalecido con la asociación con el término trampa que refiere hacer algún objeto típico, que tenga demanda por parte del público. Como, por ejemplo, mates o esculturas de parejas bailando tango para atender la demanda de los turistas. En breve, sujetar la producción y la creación al mercado.

Esta capacidad de no ceder de no transar es depositada en la mítica figura del hippie. A quien se lo presenta como el exponente de principios no mercantiles o por hacer prevalecer un sentido de solidaridad por encima del egoísmo competitivo.

Esta visión del hippie, por parte del artesano, se despega de aquella del sentido común asociada con determinada indumentaria. Al mismo tiempo, se liga con esa forma de vida basada en hacer las cosas con las manos, que los distingue en la actualidad.

Esta relación del quehacer artesanal con hippie, no es equivalente a la expresada en el discurso del público entrevistado. En el mismo se caracteriza al hippie como aquel reconocido por su apariencia física: “por la barba, el pelo largo” por la atribución de un saber y un hacer ”bohemio, con pocos prejuicios, más liberales. Que esté en otra,

que laburan de otra cosa”. [95] En forma excepcional, el artesano es percibido con aquella persona que le gusta la creatividad, que trabaja con las manos porque tiene habilidades, que no tiene otra forma de vida. Estilo de vida - asociado a la feria- que posibilita el hacer relacionado con la creatividad. Se asume que él es quien le da vida a la materia prima, y la transforma en algo distinto a lo cotidiano.

Pero si ponemos en relación contrastiva la arquitectura conceptual y temática concretada en los discursos de los artesanos y del público observamos entendimientos diferentes en torno a la feria. En ésta los artesanos no solo valoran la transacción económica sino también un intercambio simbólico social. En nuestra sociedad capitalista la fórmula del intercambio de mercancías, según la caracterización de Marx, es “dinero x mercancía x dinero”. [96] De este modo, la mercancía está intrincadamente vinculada al dinero, a un mercado impersonal, y al intercambio de valores. Es en este aspecto que en el discurso de los artesanos se reformula el intercambio económico de las mercancías, al tratar de reinscribirlo en el campo de las relaciones sociales y de las subjetividades sociales involucradas, al demandar el retorno por parte del público de aquello que le ha dado que excede el valor material de la artesanía (creatividad), así como también, reconocimiento social por su trabajo. Ello supondría una discrepancia de los conocimientos sociales y simbólicos de la circulación del producto artesanal entre el comprador y el vendedor. Estos puntos de vista de los artesanos se relacionan con la formulación de Simmel [97] de que todo intercambio puede llegar a contener una discrepancia entre los sacrificios de vendedor y los del comprador, pero ellos tienden a borrarse debido a las convenciones, que con respecto al intercambio, se deben ajustar ambas partes.

Es en este sentido que el discurso sobre la feria de los artesanos adquiere una calidad folklórica porque no le es necesaria

95. Entrevistas realizadas a público asistente a la Feria Manuel Belgrano.

96. Arjun Appadurai, 1986 p. 8.

97. A Appadurai, 1986 p. 14.

ni requerida para el desempeño de la actividad en la feria, esa restitución de lo económico a las relaciones sociales, que él opera y valora. Si embargo, ella trasmite el modo peculiar en que perciben e interpretan su actividad, que no necesariamente es coincidente con la perspectiva del público.

En otro nivel, como anticipamos arriba, el discurso de los artesanos contradice la arquitectura instaurada institucionalmente, al rechazar la imposición del etiquetamiento en los diferentes rubros artesanales a través de la fiscalización; por esencializar la creatividad y ocultar su provisionalidad, que ellos resaltan. Así, como también, la transa con el sistema y la trampa de la sujeción a la demanda del mercado porque los alejan de la creatividad y afectan su identidad. Estos rasgos que modifican y contradicen aquellos establecidos indican una semántica que no sólo da cuenta cómo se inscriben de un modo diferencial los artesanos en la feria con respecto a como reglamentos, instituciones y diversos agentes sociales los inscriben socialmente, sino que evidencia la relevancia del componente político -de controles y resistencias simbólicas- que involucran los procesos identitarios.

CASO TERCERO: La identidad camuflada.

En las proximidades de la Feria Artesanal de Plaza Francia a lo largo de la década de los 90 se llevaron a cabo distintas ediciones de la Feria del Sol. Esta resulta significativa porque en ella se escenifican a las artesanías, pero en un contexto muy diferente al de la feria de Plaza Francia que se encuentra a escasos metros. La feria del Sol es organizada por la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, pero no en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes (máxima institución oficial del arte consagrado) con el que coopera sino en el Palais de Glace, ambos ubicados en la ciudad de Buenos Aires. Esta vinculación con el museo se explicitó solamente en los prólogos de los catálogos de las primeras ferias (1ª y 2ª edición). En ellos se describen la historia y las actividades, que cumple el museo, en las que ha intervenido e interviene la asociación.

Si bien en la 1ª Feria se incluyeron expositores artesanos de las localidades de Molinos y San Antonio de los Cobres en la provincia de Salta, no se evidenciaba una preponderancia en relación con los otros rubros expuestos: antigüedades, especias, muebles de campo, mimbres, platería y dulces. Sin embargo, a partir de la tercera edición de la feria, se produce un giro en el modo de presentarla, por el que se va definir como feria "natural y artesanal".

La feria presenta una escenificación de las artesanías en un contexto en el que adquieren su valor distintivo por su relación de contigüidad espacial con objetos presentados como pertenecientes al campo del arte (galerías de arte), del coleccionismo y de las antigüedades (en las que se incluyen piezas artesanales históricas entre otras), con objetos resaltados por su valor en términos de diseño y decoración (incluyen artesanías de otros países) y con producciones clasificadas en rubros como alimentación, belleza y otros, que se destacan por su carácter natural. Aspecto este último resaltado por la presencia de instituciones relacionadas con la vida silvestre y la ecología.

Dentro de este esquema general, a partir de la 3ª edición de la feria se observa una orientación a concentrarse temáticamente en lo artesanal. Esto es puesto de manifiesto a través de diferentes procedimientos. La enunciación explícita de una temática central. La 3ª feria se centró en "El arte popular o artesanías" enmarcado en su carácter regional, la 4ª se dedicó a la "artesanía de la fibra vegetal", la 5ª se focalizó en "Los pueblos nativos de Argentina y su entorno vegetal", y la 6ª se concentró en el "Poncho". Esta tematización se concretó a través de distintas operaciones a) en los catálogos se les dedicó una sección, en la que personas que actúan o han actuado en el medio artesanal con distintos roles de coleccionistas, investigadores, responsables de la conducción de mercados artesanales, académicos de reconocida competencia en la materia escriben artículos especializados, b) en la exposición se presentaron instalaciones (como se observa en los registros fotográficos del catálogo de la 4ª Feria del Sol) que visualizan el carácter temático de la feria y c) en los catálogos no sólo se enunciaron los artesanos invitados destacados por su procedencia regional sino que, además, se consignó

que actuaron como artesanos al ofrecer demostraciones de sus trabajos al público, de acuerdo al foco de interés de la feria respectiva.

De este modo, en 1995 se presentaron ambientaciones caracterizadas por haber sido realizadas con materiales naturales de las distintas regiones del país, en las que artesanos que representaban al noroeste, el litoral, la pampa y la patagónica efectuaban demostraciones de sus habilidades, ligando de este modo lo artesanal, a lo regional y natural. En la 3ª feria se presentaron 8 artesanos trabajando: dos del noreste en las especialidades tejidos y luthier, dos del litoral en tallas y cestería, tres de la región pampeana, en los rubros cuero crudo y platería y por Patagonia, un colectivo, Artesanías Tradicionales del Neuquén. La edición del año 1996 se focalizó en artesanías de las fibras vegetales y en dicha oportunidad se presentaron artesanos especializados en trabajos con diversos materiales: en junco (Tierra del Fuego), chaguar (Formosa), poleo (La Rioja), chala del maíz (Entre Ríos), algodón (Tucumán y Buenos Aires), sachahuasca (Córdoba), simbol (Catamarca), que nuevamente vincula lo artesanal con lo regional/provincial y el orden natural vegetal. La 5ª feria se concentró en Los pueblos Nativos de Argentina y su entorno vegetal, relacionando la cuestión artesanal con lo étnico y el medio ambiente natural, manteniendo el criterio regional. Los artesanos invitados en esa oportunidad fueron categorizados, según su pertenencia étnica (indígena): chané (Salta), wichí (Formosa), toba (Formosa), pilagá (Formosa), kolla (Jujuy), mapuche (Neuquén) y guaraní (Misiones). En la feria de 1998 dedicada al Poncho se invitaron a un total de 16 tejedores de ponchos de las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, Formosa, Mendoza, Neuquén, y La Pampa.

Pero lo artesanal no sólo es enunciado en la sección temática sino también en otras instancias del catálogo. Por ejemplo, en el listado de expositores de la 4ª feria se incluye el rubro artesanos con 21 integrantes, caracterizados por la especialidad (en plumas, tallas, cestería, tejidos, cuchillos, sogueros, platería, luthier, cuero crudo etc.) Otros dieciséis expositores refieren sus productos como elaborados artesanalmente y tres más emplean el término específicamente

artesanías para caracterizar sus producciones como es el caso de la marca Sincuit, por ejemplo.

De este modo se observa, que en el plano textual (catálogo) se construye un sentido de las artesanías vinculándolas a lo natural y regional, y en la edición 5ª a lo étnico-indígena, complementado con el enunciado de otras producciones no directamente identificadas con lo artesanal sino por su proceso de elaboración manual, en talleres, etc. y en algunos casos asociado, además, con lo regional y natural como en el caso del taller de El Bolsón.

A través del análisis desarrollado llama la atención que nunca se emplea la denominación artesanía urbana para producción alguna. Ello sugiere un conjunto de interrogantes. ¿ Su utilización cuestionaría desde el punto de vista de quienes organizan la feria y diseñan su catálogo, la concepción de la artesanía como vinculada a lo natural, regional de las provincias y étnico indígena?. ¿Perdería eficacia el proceso de extrañamiento a que son sometidas las artesanías al ser presentadas como distantes en términos de espacialidad (provincias) carentes de artificio (naturales) y social y culturalmente diferentes (indígena) ante el público de Buenos Aires?. ¿No es posible ubicar a la artesanía urbana en el marco de una feria que se identifica con lo natural y lo artesanal? No sólo llama la atención el olvido de esta categoría sino también que expositores, que en otros contextos son afirmados a partir de dicha categoría, son presentados por las técnicas de elaboración asociadas a lo manual y a lo natural, o bien con denominaciones al estilo de marcas, en este caso ad hoc.

Si bien la Feria del Sol se halla muy próxima físicamente a la feria de los artesanos urbanos de Plaza Francia, en la construcción del sentido de lo artesanal se distancia. Se observa una negación de la posibilidad de asociarla con el ámbito del diseño, del arte, de la decoración, antigüedades, la moda. Si lo hace, ingresa a través de rubros como alfarería, cerámica, moda, flores secas etc. De este modo, se efectúa un distanciamiento de sentido con respecto a un referente tan próximo que le haría perder la singularidad y el carácter de alternativa frente a lo propuesto en Plaza Francia.

Los artesanos urbanos no se hallan excluidos de participar en la Feria del Sol, lo que no pueden hacer es presentarse con esa identidad. Sin embargo, frente a esta situación artesanos urbanos – que se desempeñan en la feria de Plaza Francia- se han agrupado como expositores adoptando un sello o marca ad hoc: Sincuit artesanal para participar. Dicha expresión la usan por un lado, para denotar el nombre propio que adoptan como expositores, pero por otro lado, connota el rechazo a condiciones económicas que se imponen a su actividad laboral como es la obtención del CUIT que los registra para pagar impuestos y los equipara a otros expositores que son empresas comerciales no artesanales. Exigencias que el conjunto de artesanos urbanos -que se desempeñan en las ferias- perciben inviables por desmesuradas para el movimiento económico de la actividad e impropias para una actividad artística y cultural. En el espacio comunicativo que ofrece la feria se representa e interpreta una expresión, Sincuit Artesanal, que cuestiona la normativa y vuelve a una definición anterior a la institucionalización de la actividad artesanal. Aquella que no está sujeta a sanciones impositivas, que se encuentra libre de tales imposiciones, por ejemplo, cuando en los 70 emergió la llamada artesanía urbana. De este modo, si bien parecería opacada la artesanía urbana, por el tratamiento al que se la somete en la feria en general, la identidad de sus productores va a ser expresada públicamente a través del juego verbal, Sincuit Artesanal cuya interpretación en términos de lo que connota dependerá de las competencias de los receptores. Al relacionar este texto con otros disponibles en el ámbito de la actividad observamos que los artesanos se piensan como exteriores a cuestiones de tributación fiscal y previsionales ("los artesanos estamos "como afuera" de la cuestión impositiva").[98] Estas afirmaciones son argumentadas básicamente

98. Artículos en la revista de los artesanos Más que viento (1995-1998) manifiestan una postura de resistencia a la ley tributaria, porque la figura legal del Código Único de Identificación Tributaria condiciona su actividad.

en la modalidad de la comercialización que no abarca las jornadas del comercio regular y en confundir un emplazamiento de intercambio comercial en las plazas públicas con la entidad establecimiento comercial. Todos estos aspectos presentan una perspectiva de la actividad como situada por fuera del mercado. Justamente este es el punto de disputa: para el orden institucional porque no cumplen con las normas impositivas y previsionales y para los artesanos porque construyen una visión de las características de la actividad que no ligan a la esfera de lo comercial. Aparece de este modo una diferenciación en la valoración de la actividad en términos de su inserción en el ámbito de la economía.

Otros discursos producidos por los artesanos afirman positivamente el mostrar su identidad como urbanos definiéndola en términos de la calidad de sus producciones y denuncian la doble discriminación que sufren económica (en términos de que no pueden pagar los costos de los alquileres de los stands) y social dado que los organizadores de las ferias califican a los artesanos urbanos como hippies en el sentido de "bichos raros", denostándolos para excluir dicha categoría del campo artesanal.

Los registros de las distintas actuaciones, que analizamos, han puesto de manifiesto las transformaciones semánticas que plasman los artesanos en sus discursos tomando como referentes los discursos de los otros en situaciones laborales conflictivas en las que activan su identidad diferencial. Operaciones cognitivas y expresivas que posibilitan la conformación de encuadres interpretativos de los conflictos para motivar la acción de los sujetos para su superación y dan cuenta de las transformaciones y adaptaciones de las tradiciones compartidas, historia de las ferias, normas institucionales que regulan su actividad. Operaciones que dan cuenta de la conformación de una identidad diferencial relacional y posicional que se desarrolla en la trama de una conflictividad dialógica, en la que los artesanos pugnan por articularse con las distintas fuerzas que disputan el espacio público.

Capitulo 7

Activación del diferencial de la identidad de los artesanos ante la indiferencia política

Parecería disparatado que una película -expresión de la industria cinematográfica y del uso de sofisticadas tecnologías de la comunicación- sea realizada por quienes en su labor se diferencian sustancialmente del trabajo mecánico e industrial, como es el caso de los artesanos. Sin embargo, ellos no han desaprovechado la posibilidad de registrar y comunicar cómo representan e interpretan su identidad laboral en el contexto de las ferias artesanales de la ciudad de Bs. As. en una película realizada por ellos mismos. En la misma ponen en juego los entendimientos que comparten como grupo en torno a su actividad y los diferencian con respecto a los de otros actores sociales con los que interactúan.

El film La Feria realizado por Diego Vila entre 1998-1999, fue una producción que convocó a distintos artesanos y público de la feria de la Plaza Manuel Belgrano (ubicada en el barrio de Belgrano) e interpeló a los funcionarios del ámbito del gobierno de la ciudad de donde dependía la feria. En esta película de 36 minutos autor, narrador y personajes principales son artesanos y llevan a cabo una práctica de identificación en el ámbito de la feria en forma mediática. Enuncian un nosotros artesano situado en la feria en relación con los otros con los que interactúan: público, vecinos, músicos, autoridades religiosas y funcionarios gubernamentales. En la misma ponen en evidencia cómo el proceso de identificación que realizan es reactivo con respecto a los diversificados intercambios y a la pluralidad de alteridades de los interlocutores con quienes interactúan. En la enunciación del yo artesano, los sucesivos locutores que se presentan toman como referencia un conjunto de enunciados que circulan en la vida cotidiana en torno al mundo artesanal y a los artesanos en una situación ordinaria de comunicación. En particular, aquellos que hacen referencia a su condición de permisionarios.

Para actuar en la feria ellos han obtenido una autorización legal mediante un Acuerdo de Permiso, que suscribieron con el Gobierno de la Ciudad de Bs.As., por el que devienen en artesanos / permisionarios. Rótulo que los identifica en su relación con la autoridad política y exhiben en una credencial de identificación personal.[99] Mediante dicho contrato la condición artesano es modalizada con la de permisionario. Lo que significa que posee un permiso de uso precario, personal, intransferible y gratuito del espacio de dominio público para la instalación de su puesto. Lugar donde puede exhibir y vender artesanías en los rubros acordados. Es decir, que a través de este acto se lo autoriza para actuar en la feria: para exhibir y vender pero, también, se lo hace cargo de las responsabilidades civiles y comerciales relacionadas con la actividad y en lo concerniente al mantenimiento del puesto. Esta norma institucional lo constituye en la feria, destaca determinadas actividades que puede realizar y define su vínculo con la feria. Frente a ello los artesanos despliegan distintas estrategias comunicativas en el film con las que hacen pública una forma diferente de representar e interpretar su identidad laboral.

Sin embargo, lo significativo es cómo ellos a través del mensaje fílmico (que opera como registro y objeto de comunicación) reflexionan para afirmar la estrecha vinculación que tienen con la feria, que excede la figura del permisionario, buscando además la adhesión del receptor con esta perspectiva.

Una primera operación consiste no solo en declarar sino en justificar el estrecho nexo entre la plaza -espacio público- y las ferias arte-

---

99. Justamente la cuestión de la precariedad del permiso y de que ésta condición fuera destacada en las credenciales a exhibir en los puestos de las ferias fue motivo de apelaciones, por parte de los artesanos. En el acta del 4 de junio del 2001 entre la Comisión Interferias y la UPE del gobierno de la ciudad de Bs. As. se trató la solicitud de los delegados de los artesanos para que se retire dicha denominación de la credencial, la razón de dicho pedido la justificaban en que los asistentes a las ferias trasladaban la calificación precaria del permiso a la actividad artesanal, ocasionando perjuicios a la misma.

sanales. Para ello exponen numerosos antecedentes -que remontan a la Antigüedad Clásica y al Medioevo- para señalar la genealogía de esta interrelación. En los mismos, se enfatiza como la plaza ha sido centro de reunión social y espacio de producción y circulación cultural en donde actuaban los trovadores, se llevaban a cabo representaciones teatrales y se asentaban las ferias. A continuación, se relaciona esa historia de la noción de plaza, con el aquí y ahora de la plaza M. Belgrano (que muestra en imágenes el film). Esos antecedentes de la plaza/feria, en el film son anclados y fijados mediante la mención del templo (en el film se presenta la imagen de la iglesia ''de la Redonda'') y el Museo Histórico Sarmiento (del que se destaca fue sede del gobierno nacional [100]) monumentos que remiten a ese sentido cívico religioso de la plaza, que ha prevalecido desde el período colonial en la sociedad argentina. Pero lo que transforma ese sentido es que en ese espacio de la plaza, se efectúa una ofrenda con bebidas y comidas a la tierra con distintos indicadores de participantes indígenas en la ceremonia (insignias de los pueblos originarios). Exponiendo de este modo un juego de contrastes entre la perspectiva de la plaza característica del pasado colonial, que legitima la estrecha asociación plaza-feria, a la que adosan rituales aborígenes, en una operación de sacralización del espacio público para hacerlo propio.

Una vez anclada la feria en el espacio de la plaza M. Belgrano, se despliega una polifonía de voces testimoniales de los artesanos. En dicho procedimiento el yo artesano abstracto y vacío, se

---

100. Se hace referencia a que el edificio donde se asienta el actual museo fue sede de la Municipalidad de Belgrano, y que en ella, "el presidente Avellaneda y parte del Congreso Nacional habían sesionado entre los meses de junio y septiembre de 1880, durante el enfrentamiento del Poder Ejecutivo y el gobernador bonaerense Carlos Tejedor. Concluida la guerra civil, se firmó allí la Ley de Federalización, por lo cual el edificio fue declarado Monumento Histórico." En sitio de la Internet http://www.museosarmiento.gov.ar/el%20museo/museo1.htm Consultado 3-3-2008.

concreta y se fija por la toma de la palabra de cada uno de los artesanos que se presenta en el film. Acto que tiene en común hablar de un mundo compartido el de la plaza, la feria y la actividad artesanal. Si bien los itinerarios de las exposiciones de los artesanos se desplazan por carriles distintos; éstos convergen en un conocimiento distintivo acerca de la plaza-feria, su actividad y de sí mismos.

Unos optan por referirse a cómo se vincularon con la actividad artesanal. Siempre realizada por agrado, en el sentido, que no es resultado de coacciones. Se inicia con un descubrimiento que hace la persona ("Encontré unos materiales que eran para tirar y [en ellos] encontré formas" afirma Omar), que atrae su atención ("la arcilla te atrapa" asevera Néstor) que se pone de manifiesto progresivamente ("era ir al fondo de mi casa y hacía cualquier artesanía" rememora Ricardo) y puede surgir a partir de un ocio creativo, (todo empezó como un juego /donde/ volcar toda esa imaginación¨, sostiene Omar). Descubrimiento que lleva a un reconocimiento de la actividad ("El oficio se fue haciendo … primero apareció algo que me pareció muy rico, algo que quedé maravillado que pasaba con lo que estaba haciendo'' reflexiona Guillermo). Por su parte, Fidel declara el desconcierto que le genera el ponerse a jugar hasta que "sale algo''. Justamente de ese permiso que se da para jugar y del jugar - que puede ser tiempo perdido,- comenta Fidel''es que este rato para jugar y de esas cosas [que se concretaron] me fueron identificando''. Cuestiones éstas que indican una iniciación en la actividad por un descubrimiento que se le impone al sujeto, cuyo reconocimiento -a pesar de las incertidumbres- lo lleva a inscribirse voluntariamente en la actividad. Se trata de una experiencia que se vuelve conocimiento de sí mismo y de un hacer práctico que se torna oficio.

Otro elemento que consideraron significativo se relaciona con las distintas expectativas que depositan o depositaban en la actividad artesanal. Aquellas relacionadas con la libertad y la realización personal. La libertad asociada con la posibilidad de viajar (a pesar que Fidel afirma que hace 13 años que está fijo en la plaza.), el no trabajar bajo dependencia y la falta de obligación hacia al trabajo ("pero de pronto en la semana estás un montón de horas pensando en el laburo comenta

Fidel). Asimismo, se destaca la posibilidad que la actividad brinda para la realización personal en términos de la superación de conductas (introversión mencionada por Mario), y en algunos casos como una forma de superar limitaciones físicas ‘’ para tener algo para hacer cuando ya el cuerpo no me dé para otra cosa” sostiene Mario. En cuanto a las expectativas económicas de la actividad artesanal Mario -apelando a un conocimiento colectivo de los artesanos (‘eso lo sabemos todos’)- asevera que “no fue y no es la solución’’, a pesar que para todos es una fuente de sustento. Los enunciados puestos de manifiesto indican las posibilidades que le atribuyen o atribuían a la actividad, que escapan a una racionalidad instrumental (que atiende a las acciones que optimizan la relación entre fines y medios) y que principalmente se vinculan con un obrar, según la razón o /y voluntad de la persona, libre de coacciones externas como pueden ser el rédito utilitario o la búsqueda de la eficiencia. Expectativa de libertad que contrasta con respecto a las restricciones del reglamento, en términos de horarios y lugar de trabajo, de la regularidad de la asistencia a la feria y de atención del puesto fijo. Por otra parte, también, aluden a la actividad artesanal en la feria como un medio para superar limitaciones personales (físicas y/o psíquicas), que tiene efectos liberadores para el sujeto. Se trata de una perspectiva del trabajo como actividad libre en la que se realiza el ser humano que no se aviene a un régimen laboral temporalmente lineal, espacialmente fijo con pautas externas de disciplinamiento laboral. Trabajo que se halla supeditado al proceso de transformación que se opera en los materiales y cuyo resultado es impredecible hasta que se cumpla.

La identificación, se argumenta en el saber hacer (saber práctico) que los califica como artesanos y como personas. ‘’Hacer que es energía, que se transforma en una profesión” opina Omar. Para Carolina ¨ése trabajo es uno, lo define a uno.’’ Mientras que para Fidel posee ”una riqueza que no tienen otros trabajos… tomo algo de otros oficios y lo vuelco en el trabajo que hago y en el caso de Mariano “es un trabajo que busca lo artístico a diferencia de otros oficios.” Estas perspectivas que se centran en una visión del trabajo como energía, no solo física e intelectual sino emotiva, contrasta con la

taxonomía de rubros=oficios de las normativas de la feria por la que ellos son identificados. Rubros que son caracterizados por la naturaleza de las técnicas empleadas.[101] En cambio, los artesanos asumen un abordaje transversal de los oficios, se sirven de ellos de acuerdo al trabajo que desean realizar sin tomar en cuenta sus fronteras. Si en las normativas la taxonomía de los rubros prevalece como un modo de identificar y clasificar a los artesanos permisionarios, las perspectivas de éstos sobre la actividad tienden a diluir los límites de los rubros. Mientras que en el plano institucional el oficio circunscribe e identifica al artesano, para éste el saber hacer (conocimiento práctico) y la energía que despliegan lo individualizan como tal.

La feria, título con el que el film interpela al receptor, es la instancia a partir de la cual todos inscriben su actividad y a sí mismos. Aunque si bien se presentan significativas variaciones en la forma de relacionarse, éstas no se contradicen. Desde quién considera a la feria como lugar de venta y sustento focalizando las transacciones comerciales, hasta aquellos que estiman que es el ámbito social por excelencia en donde el artesano se retroalimenta como tal. Encontrando en ella su sustento no solo material sino también social y simbólico. Es el intercambio social que posibilita la feria (frente al trabajo aislado del taller de lunes a viernes) por el que se puede obtener una valoración de las piezas producidas, "a través de la gente que mira tus cosas, que te dice qué lindo" declara Alejandro. De este modo, se emplaza al público como principal agente que evalúa y posiciona al artesano en una escala de valor. Aunque otro artesano señala la faz bifronte del contacto con el público: "lo bueno es el trato con la gente y lo malo que tiene es el trato con la gente."

---

101. En las Pautas de fiscalización de las Ferias, los rubros son caracterizados a través de las técnicas. Por ejemplo, el rubro cerámica, es determinado por las técnicas que comprende e implementos técnicos (bruñido, esgrafiado, bajo y sobre cubierta, cuerda seca, engobe, plantillas, esmalte sobre esmalte, pastas coloreadas, materias primas arcilla óxidos pigmentos y elementos auxiliares de elaboración y moldes).

Para Mariano las ferias son un lugar para moverse, para ir de un lugar a otro, en libertad y en donde "sin compartir el mismo idioma con la gente, tú trabajo sirve de credencial para comunicarte''. Pero, también, son percibidas como un lugar que exige más de lo que retribuye. Destacando la relación asimétrica que sostiene el artesano con la feria. La peculiaridad de la concepción de la transacción a la que hacen referencia se extiende, más allá de lo económico, al proceso de comunicación intersubjetivo. Proceso que a través del lenguaje del mensaje producido (la obra artesanal) reduce la distancia con el otro, posibilitando en este último el reconocimiento de la actividad, y su consecuente legitimación.

La feria, también, es el espacio de socialización entre pares para "sacar conclusiones" afirma Alejandro mientras que Guillermo señala el sentido de pertenencia que ''te engendra trabajar con otros en la feria'' con respecto al trabajo individual y solitario en un negocio. Enunciados que ponen en evidencia la relevancia de la trama social de la feria en donde ellos pueden anclar su identidad laboral y personal. Refiriéndose a las ferias Silvina dice: '' Para mi, es mi identidad yo pertenezco a un lugar, a un grupo de gente, yo soy Silvina la artesana. Néstor considera que de la feria procede su individualidad: "La feria es mi idiosincrasia mi núcleo cultural ¨, asevera.

Asimismo, es la energía del artesano con su trabajo productivo, expositivo y de venta quien torna activa a la feria. Porque la feria, para ellos, es algo más que el número de puestos (cuestión que prevalece en las normativas de la feria), es la pluralidad de trabajos y la dinámica que se le imprime al puesto en la que se intercambian conocimientos y formas de ver y soportar la vida. Propuesta que modifica el sentido institucional de la feria, al agregar este plus de energía comunicativa que aporta el artesano a la producción de la feria.

La forma en que los artesanos encarnan discursivamente en el film su modo de vincularse con la feria en términos de su vida personal, laboral y social excede el contrato de artesano / permisionario con el gobierno de la ciudad. Si bien en dicho contrato se establecen derechos y obligaciones de los permisionarios con la feria, las voces de los artesanos la hacen suya de una manera especial (la subjetivan) y

le asignan valores que contrastan con los que establece el reglamento y le asignan el público y los funcionarios. Pero incluso, además, de estos sentidos por los que subjetivizan la feria relacionados con el plano de la vida ordinaria Ciri, Guillerno. y Ángel plantean otro nivel extraordinario, relacionado con los hechos fascinantes que allí suceden. En ella se operaría un hecho que califican de carácter mágico, el de producir e idear objetos, exhibirlos en la feria y venderlos, porque les resultan impredecibles las razones de que ésto acontezca.

Esta dimensión impenetrable de la actividad la relacionan con la historia de las ferias de los años 70 en la que se produce, según Ángel, una misteriosa amalgama de ideas entre el "flower power, la ideología de izquierda y el amor por la libertad que 'hacía de los artesanos casi magos en el sentido medieval'' (que operan con lo maravilloso y con lo oculto), resaltando componentes esotéricos que le atribuyen a la actividad y a sí mismos.

Los escenarios de la feria actual y la mitificación de los años 70 son los contextos a los que apelan los artesanos para modalizar esotéricamente a su actividad y para auto delimitarse como grupo, con respecto a otros oficios no artísticos y profesiones que producen y venden objetos. De este modo, invisten de un aura enigmática a su actividad y a sí mismos, a partir de la cual se relacionan con los otros, quienes pueden o no reconocerla.

Frente a los avatares de fuerzas sociales que niegan la importancia de su actividad y borran la singularidad de la identidad de los artesanos éstos declaran el deseo y la voluntad de conservarla. No en el sentido de mantenerla igual a sí misma, sino en el de resistirse a que sea social y políticamente negada. Lo que lleva a los protagonistas a una evaluación, en torno a las auto limitaciones que tienen, para nuclearse frente a las incertidumbres que afrontan en el desempeño de su actividad.

''Al principio era yo, mi puesto y el público después vi que es una micro sociedad…y que en la feria se pueden hacer transformaciones a diferencia de los niveles macro sociales" dice Fernando. Es justamente esta instancia de la organización micro social de la feria, la que ellos valoran como necesaria en la dinámica de su identifica-

ción y desean mantener. Sin embargo, esta empresa se ve amenazada desde sus perspectivas, por distintos factores. Se hallan sometidos a la fragmentación como grupo por fuerzas macro sociales, que no contribuyen a la solidaridad social y al desarrollo de un cuerpo orgánico. Por otra parte, se auto atribuyen un actuar individualista, de baja participación e involucramiento. Cuestiones que sostienen no les ha facilitado la organización grupal ni siquiera en términos de una asociación mutual para la atención de la salud o un sindicato que los una, por el hecho de trabajar en lo mismo. Manifestando la conciencia que tienen acerca de la importancia de la agremiación para el mantenimiento del trabajo. Sin embargo, ellos no se piensan a sí mismos con la posibilidad de establecer una organización auto gestionada alternativa, con respecto a la establecida por el gobierno de la ciudad. [102]

El film no solo constituye una práctica concreta de registro y comunicación de la identidad laboral de los artesanos en relación con la feria sino que es una acción práctica, que tiene como objetivo abordar el gobierno de la feria. En el sentido de manejar los asuntos referidos al propio grupo en un espacio público poniendo en evidencia sus posibilidades y restricciones. Limitaciones, que los artesanos entienden radican, además de lo señalado anteriormente, en la indiferencia del Estado. Cuestión en la que seguidamente va a focalizarse en la película.

Para poner de manifiesto la indiferencia política, el realizador efectúa una peregrinación por distintas oficinas públicas del gobierno porteño relacionadas con la temática (Secretaría de Cultura, Promoción Cultural, Unidad Proyectos Especiales). Recorrido que tiene por finalidad la búsqueda de un interlocutor para que asuma la palabra oficial. Sin lograr en el curso del itinerario concretar un

---

102. A pesar de estos comentarios y por creer en la posibilidad de operar a nivel micro social los artesanos de la plaza M. Belgrano han conformado una asociación civil (Asociación Civil Feria Artesanal General Manuel Belgrano).

oyente con quien establecer el diálogo. La actuación evoca una búsqueda experimentada repetidamente por los artesanos, que siempre es eludida por los funcionarios. Se crea así una situación de incomunicación, que confina a los artesanos al aislamiento y a lo no participación con la consiguiente incertidumbre que puede recaer sobre el futuro de las ferias y su actividad, debido a la desafección del Estado por la cuestión artesanal. Para destacar que existen otros modos de hacer política. Se presenta un contra relato, que Luis narra en el film. En dicha historia se pone en evidencia cuál sería el posible interlocutor para concretar el diálogo sobre y por las ferias artesanales.

Se trata de un relato planteado como experiencia personal acerca de cómo llega en 1984 a obtener el puesto en la feria. En el mismo ilustra el ideal del funcionario público, que invierte la dirección del itinerario anterior, va en busca del artesano, que se sienta a dialogar, que lo recibe en la oficina con "espíritu de afectividad y coherencia" y que le "'ofrece una posibilidad de vender porque había alguien que se interesaba en las ferias". Otro caso que se destaca, es el del Arq. José María Peña quien como funcionario se involucró en la creación de la feria del Patio del Cabildo. Estas caracterizaciones son el reverso de la indiferencia y deshumanización que atribuyen al proceder de los funcionarios del momento en que se realiza el film. Esta indiferencia a entablar un diálogo con los artesanos genera incertidumbre sobre el mantenimiento de las ferias en las plazas, dado que como también se señala en el film, por ser espacios públicos son de interés de todos y distintos sectores reclaman en relación con los usos del mismo, como cuando se produjo la interferencia sonora de los espectáculos de plaza con la de los servicios religiosos, que alcanzaron difusión pública, desarrollado en el capítulo anterior.

En esta exposición se ha puesto de manifiesto cómo a través del video los artesanos realizan operaciones que ponen al descubierto las limitaciones pero, también, las potencialidades fácticas que proveen los contenidos de las normativas que constituyen la feria. A partir de los reglamentos y las prácticas, que instituyen la feria en la plaza Manuel Belgrano, los artesanos efectúan transformaciones sobre las mismas para definir el diferencial de su identidad como

grupo laboral. Estas transformaciones son el resultado de la manipulación de los componentes constitutivos.

Cuando como en el caso destacado en el video por distintas circunstancias las certidumbres que sostienen las rutinas institucionalizadas son cuestionadas o amenazadas -perdiendo su efectividad en términos de predictibilidad de la actividad laboral de los artesanos- surge en éstos la necesidad de desarrollar alguna clase de actividad en la que ellos puedan mantener el control sobre las mismas y generar un marco predecible para la misma. Para ello plantean la búsqueda de un interlocutor oficial con el que puedan dialogar a partir de su propia perspectiva sobre la feria, la actividad artesanal y sí mismos, que hacen pública a través de la película. Obra polifónica en la que se actúa dicha búsqueda de diálogo y se identifican los artesanos como proponentes de un mensaje que se diferencia de aquellos que responden a las normativas y los que producen otros agentes (público y funcionarios) con quienes sostienen disputas de intereses. Pero lo significativo es que en dicho mensaje activan creencias sobre sí mismos frente a situaciones de indiferencia del poder político que ponen de manifiesto el diferencial de su identidad con respecto a la exo identificación que plasman los reglamentos. Además de las creencias de las que hacen ostensión, lo significativo es que estás son actuadas a través del decir dichas creencias poniendo en evidencia cómo construyen su identificación situada en contextos intersubjetivos, aunque los otros no actúen directamente sino que funcionen como referentes.

Capitulo 8

La construcción del diferencial de la identidad de los artesanos en relación con las normativas que regulan la actividad

Por su obra se conoce al artesano
Jean de la Fontaine

En los capítulos anteriores se escenificaron en el contexto de las ferias distintas situaciones en las que los artesanos se identifican a sí mismos de un modo diferencial con respecto a las pautas institucionales. Dichos procesos se efectivizan en circunstancias conflictivas vinculadas a su actividad laboral. En esta sección se aborda cómo se construyen a sí mismos a partir de sus discursos, atendiendo al particular modo en que se conciben a sí mismos y su entorno laboral pero prestando atención a la dialéctica de sí mismo en su relación con los otros agentes sociales que toman como referencia. Considerando a estos otros no como añadidos exteriores sino como pertenecientes al sentido de sí mismos que los artesanos desarrollan y atendiendo a la labor asignada (cooperativa u opositora) a esos otros en el diferencial de la identidad que construyen los artesanos. Dicho carácter diferencial se manifiesta especialmente entre la normativa que los define y clasifica para actuar en las ferias y lo que su aplicación suscita en términos de cómo perciben e interpretan qué es ser un artesano, en particular, cuando este ser es puesto en peligro de ser desvirtuado o puede ser fortalecido a través del obrar de los otros.

El doble estándar en la definición de artesano y su actividad

La ordenanza No. 46075/92, que establece el sistema de ferias artesanales, en el Art. 3ero. determina quién es artesano:

“A los fines de esta normativa se considera artesano a todo trabajador que, de acuerdo a su oficio, sentimiento e ingenio, se dedique

personalmente a la elaboración de un objeto utilizando la habilidad de sus manos o técnicas materiales y herramientas que el medio provee.”

A continuación establece, en el Art 4to., el tipo de objeto que produce:

“Se define como artesanía todo objeto utilitario o decorativo para la vida cotidiana del hombre, producido en forma independiente, utilizando materiales en su estado natural y/o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una característica artística que refleje la personalidad del artesano.”

Los artesanos con respecto a los significados que se consignan en la ordenanza agregan matices y énfasis. Ada, artesana del rubro tela, en una conversación con una compañera destaca la forma alternativa de producción del artesano. En el sentido de que confluyen la creatividad, el trabajo manual personal y el manejo eficiente de los materiales que lo diferencia del trabajo mecanizado. De este modo, ellas agregan un conjunto de rasgos y énfasis para la individualización del carácter alternativo de lo artesanal, que si bien no son contrarios a la normativa la expanden.

Ellos desarrollan distintas creencias y valores en torno a qué es un artesano, que difieren de aquella reglamentada, que los convierte en artesanos/con permiso para vender en el espacio público. Acción, la de vender, que de acuerdo a las normativas fiscales los obliga a inscribirse como monotributistas. La experiencia de la intersección de estas normativas lleva a los artesanos a señalar la distinción entre los principios propios del grupo con respecto a la normativa legal. Para ellos quienes conforman con pertinencia la medida legal, no necesariamente responden a la modalidad de trabajo del artesano. En cierta medida el poder cumplir con la normativa desvirtuaría la condición de artesano, dado que debería producir más allá de su capacidad apelando

a terceros o a bajar la calidad de los productos para producir mayores ganancias y poder tributar al fisco. De este modo, se distinguen dos niveles. Por un lado, la categoría en términos de la normativa de quién es artesano (adecuación en términos de las proposiciones con las que se define al artesano) y por otro, aquella con la que ellos se identifican, la auténtica, la que se corresponde con lo que hace el artesano legítimo.

Adriana distingue entre la ley que siguen los artesanos para definirse a sí mismo (por la modalidad de trabajo, la clase de obras que producen, y el trato persona a persona en la venta) y aquella que emplean los funcionarios del gobierno que, ajustándose a la ley escrita, consideran que son las personas que venden más y cuyos papeles están en regla. Ella es consciente del contradictorio juego de imágenes entre cómo se piensan los artesanos a sí mismo y lo que piensan los funcionarios acerca de lo "que tiene que ser un artesano."

Esta bifurcación de sentidos se acentúa en el contexto de una situación particular, la renovación de los permisos por parte del gobierno porteño, que requiere de la presentación del número de CUIT de cada artesano y el libre deuda.

Ana, quien elabora adornos, espejos y hebillas, en la entrevista que se le efectuara en Plaza Francia, hace referencia a esta doble perspectiva sobre quién es artesano Para los funcionarios es quien se ajusta al mercado y es un vendedor exitoso, tiene una elevada facturación dado que produce en grandes cantidad –lo que es posible porque dispone de empleados- posee CUIT y tiene los papeles al día. En cambio para los artesanos de verdad éste sería un "tránsfuga" porque es alguien que se hace pasar por lo que no es.

Los artesanos saben que deben sacar el CUIT no solo porque es una obligación sino porque así se asegurarían su futura jubilación. Sin embargo, quienes sacaron el CUIT señalan que no pudieron sostener el pago del mismo con la consecuente acumulación de pagos adeudados. Las razones que esgrimen del fracaso son la obtención de ingresos insuficientes para mantenerse y reponer los materiales para volver a producir las piezas artesanales. Pero,

además, consideran que ellos no deberían estar sujetos al CUIT porque en su trabajo hay una sola mano, son productores directos y su sistema de ventas es de solo 8 días al mes en las ferias–siempre que factores climáticos no lo impidan- a diferencia de los que trabajan bajo dependencia que les abonan por más días de trabajo. Por lo que, sostienen que deberían tener una cuota acorde a los días trabajados. La otra cuestión, que aducen, es la complejidad de los trámites burocráticos (los tipos de formularios y la "numerología" las codificaciones, que se aplican).Además, perciben que una vez que ingresan, aunque obtengan la baja, quedan "atrapados" dentro del sistema impositivo.

La validez por la adecuación a la normativa legal, en particular en lo referente a la inscripción como monotributista en la Dirección General Impositiva, es contrapuesta a la verdadera (real) identidad del artesano, que definen por la forma en que trabaja (con una limitada producción y bajo condiciones de comercialización irregulares e inciertas); afirmando la imposibilidad de que un verdadero artesano pueda cumplimentar las normas legales.

Cuestionamiento sobre el doble estándar de categorización (legal institucional y el de los propios artesanos) que se hace manifiesto en el reclamo que hacen los artesanos de plaza Francia ante las oficinas gubernamentales de donde dependen las ferias:"Pero ustedes [refiriéndose a la Dirección] no pueden hacer nada para que en la feria /solo/ haya artesanías, pero sí pueden hacer para que esté el que está inscripto y no esté el que no está inscripto.../De este modo,/ se convierte en que no es artesano el que es artesano sino el que paga el CUIT."

La actividad artesanal como estilo de vida

Por otro lado, los artesanos asumen que su actividad artesanal modela el estilo de sus vidas, cuestión que no es exigida por el reglamento para la clasificación de los artesanos. Sin embargo, para ellos, hacer artesanía no es una forma de trabajo sino "una forma de vida,"

"son proyectos de vida"[103] sentencia Carlos y para Luciana, también de Plaza Francia, "son modos de vida". Relación que estiman caracteriza a todo artesano independientemente de su procedencia geográfica, social, étnica o tipo de producción que haga. Como señala Ricardo: "La situación artesanal la llevás incorporada y te adaptás a un medio determinado y enseguida te podés desarrollar, es el gran privilegio del artesano".

Esta perspectiva, que otorga una preeminencia a la actividad artesanal en las ferias en términos configurantes de la vida del artesano, difiere de aquella en la que se considera la actividad laboral como una esfera independiente que no exige compromiso personal, que Carlos ilustra con el "busca vidas", quien aprovecha las ferias artesanales para obtener solo recursos económicos.

Para enfatizar el compromiso epistémico, expresivo y emotivo que los artesanos tienen con la actividad artesanal apelan a las figuras de los busca vidas y los revendedores, a quienes les atribuyen que solo se interesan por las ferias como instancia de explotación comercial y ganancia alterando su especificidad, al ofrecer productos no artesanales que las desvirtúan. Productos, cuya elaboración, demanda de relaciones de producción diferentes a las del taller del artesano monoproductor: quien produce obras que exigen un trabajo manual intensivo por lo que su cantidad es limitada. Obras que son totalmente realizadas por las mismas manos.

---

103. En el informe From Learning to Earning Connecting Art, Craft And Design in Higher Education with the Creative Industries: A Review of Regional Issues editado por Stephen Burrough se establece que los artesanos británicos "han escogido un modo de vivir donde la habilidad creativa y el compromiso conducen al sentido del logro personal y mejoran la calidad de vida para otros" http://209.85.165.104/search?q=cache:tvtybNIWh04J:www.artscouncil.org.uk/documents/publications/315.pdf+learning+art+crafts&hl=es&ct=clnk&cd=35&gl=ar&client=firefox-a Consultada 10-6-2008

Los artesanos son conscientes, que por su peculiar modo de producir, son caracterizados como "anacrónicos" con respecto a la actualidad por quienes estiman que transformando el modo de trabajo artesanal, éste puede constituirse en una instancia productora de mercancías exportables acorde a la mundialización de los flujos económicos actuales. Concepción que al transferir el ordenamiento empresarial a la organización de la actividad artesanal alteraría sustancialmente la identidad de los artesanos, cambio que es rechazado por éstos, quienes desean mantener su modalidad de trabajo. Al mismo tiempo, reclaman una mayor protección por la escala de sus producciones artesanales frente a la competencia de la masividad de los productos importados

Dada la asociación que establecen entre actividad artesanal en las ferias y estilo de vida, cuando se produce la degradación de la primera pierden entidad la individualización del artesano y la particularidad de su estilo de vida. Esta degradación puede proceder del obrar de diferentes agentes sociales, como es el caso del busca vida y los revendedores arriba mencionados, pero incluso del propio artesano.

La identidad del auténtico artesano, también, es amenazada por la competencia desleal de sus pares. En particular cuando éstos ofrecen a la venta, además, de los productos propios autorizados para la venta, aquellos realizados por otros artesanos no autorizados. Accionar que por apartarse de los principios del grupo constituye una falta de lealtad hacia el mismo y cuestiona la pertenencia de quien lo lleva a la práctica.

La sujeción al interés del mercado sin atender a la creación y originalidad de los productos, también, rebaja la condición de artesano.

Pero no solo los miembros se comunalizan a través de afirmar la vinculación de la actividad artesanal que despliegan con el estilo de vida sino que se reclama la creencia en dicha actividad, tenerla por verdadera. Así lo señala Carlos de Plaza Francia "hacer toda la vida eso [artesanías] porque realmente cree en eso". Lo que ratifica Fina: "Nosotros creemos mucho en lo que hacemos, lo hacemos para alguien, hay una cuestión como de energía sobre lo que uno hace."

Además de tener convicción con respecto a la actividad artesanal se debe establecer con ella un vínculo afectivo y desarrollar un sentimiento. En palabras de Carlos de Plaza Francia: "atrás de su trabajo hay un tipo que ama lo que hace…" y en las de Ricardo cuando sostiene: "Me enamoré cada vez más del oficio." Diferenciándose de aquellos que solo establecen con su trabajo una relación instrumental en el logro de un fin utilitario.

Dichas creencias y sentimientos orientarían los deseos y las acciones del grupo de artesanos conforme a las circunstancias, cuestión que los entrevistados destacan al referir su papel en la estructuración de la vida personal y grupal.

Aunque la creencia en y el sentimiento hacia la actividad artesanal constituyen componentes que cohesionan al grupo, éste no carece de diferenciaciones internas. A través de la distribución del prestigio profesional se organizan las jerarquías. Prestigio que establecen sobre la base de la habilidad y la creatividad del trabajo realizado por el artesano y no en el éxito económico. De allí que se privilegie la habilidad práctica por ser aquella que permite poder plasmar una idea en una obra transformando para ello una materia prima en un objeto concreto. Es decir, el dominio del saber para poder hacer la obra.

Si bien se han dilucidado determinadas cuestiones que los miembros del grupo valoran como las distintivas de los auténticos artesanos, éstos son conscientes que en sus prácticas se les presentan situaciones que tensan intereses cruzados y sentimientos no armoniosos. En la vida cotidiana confrontan entre el deseo de crear y el de vender, entre la venta segura y el riesgo de ensayar nuevos productos para la venta, la limitación de su capacidad productiva y el deseo de atender al mercado. Pero estas tensiones justamente ponen de relieve aquellas creencias que los artesanos reconocen como identificatorias, a pesar que en distintas circunstancias no procedan conforme a ellas. Comentar prácticas que se apartan de las creencias del grupo, es ponerlas de relieve e ilustran sobre los matices de estas últimas.

Marina de Plaza Francia explicita la gama de las creencias y prácticas de los miembros del grupo. En su relato vivencial expresa

la tensión entre el mandato, la creatividad con la que se define ser artesano, y la necesidad de atender al mercado para obtener ingresos. Alternativas que para algunos artesanos son excluyentes. Ella, en cambio, entiende que se pueden conciliar. Dado que "el poder está en sus manos" y puede hacer cosas que "llenan el espíritu" como también "algo vendible".

Herminio de la misma feria reflexiona en torno a la negociación que se establece entre la creatividad y el mercado y como en muchos casos los artesanos prefieren producir aquellos modelos, que son exitosos en términos de venta en las ferias, para asegurarse ingresos básicos. Advirtiendo los riesgos de efectuar una inversión significativa de creatividad, recursos materiales y tiempo de trabajo en piezas artísticas que el público, que frecuenta las ferias artesanales, no valora.

Viviana señala los factores estructurales que constriñen la disyuntiva entre el deseo de crear y el deseo de vender, poniendo de manifiesto todas las estrategias que debe implementar: la disminución de la calidad de las materias primas que utiliza, una mayor cantidad de trabajo propio para adecuar dicha materia prima, el uso de instrumentos que faciliten la realización de tareas de elaboración en forma mecánica (que ahorren tiempo) y el replanteo de los modelos a elaborar. Todo ello para mantener su producción en el mercado.

Los artesanos despliegan distintas estrategias para mantener la identidad de sus trabajos en un contexto económico que la erosiona.

Ariel, artesano del metal de Parque Centenario, destaca las adaptaciones técnicas que realizan con respecto a las reglas de oficio para hacer vendibles sus obras. Celina menciona la aplicación de moldes (en el caso de la cerámica) para seriar el trabajo y reducir los tiempos de producción .Nora de Plaza Italia recuerda cuando en la instancia de fiscalización para el ingreso a las ferias los artesanos presentaban las mejores piezas que producían, y que luego en el puesto exhibían aquellas de menor costo vendibles adoptando distintos recursos para hacerlas en serie. Todos ellos ponen de relieve los ajustes que realizan sobre sus producciones, según los contextos donde les toca actuar.

Las situaciones expuestas ponen de manifiesto la brecha que perciben los artesanos entre las prácticas que realizan y las creencias

que sostienen. Brecha que éstos debaten, comentan, critican, niegan o asienten, pero que en última instancia da cuenta de la vigencia del conocimiento que tienen sobre las prácticas, así como también, de las creencias que comparten; a pesar las discrepancias. Una de las creencias centrales se relaciona con la representación de la identidad del artesano a través de los productos que exhibe y por la forma en que vende en su puesto. Los productos que hace, su paño y su puesto expresan la identidad del artesano. Podría afirmarse que al artesano se lo conoce por su paño.

La construcción del diferencial de la identidad con los otros

En el desenvolvimiento de la identidad artesanal los agentes que se le oponen, como señalamos más arriba, se relacionan con quienes aprovechan el espacio de las ferias artesanales aunque no se hallan comprometidos con la actividad como los busca vidas. Asimismo, comprende la competencia injusta de los revendedores, tanto de quienes venden objetos que hacen pasar como artesanías como de aquellos que venden artesanías de otros.

Son numerosas las voces de los artesanos que coinciden en señalar este problema como significativo para el desarrollo de la comercialización de las piezas artesanales.

Margarita, quien realiza piezas en telar y las exhibe en su puesto en Parque Lezama diferencia la competencia injusta entre por un lado, las obras de los artesanos y por otro, los productos que exhiben los revendedores, los armadores de piezas y los manualistas que se da en las ferias, sin posibilidad de aplicar sanciones a los que generan la misma. Además de la venta de piezas artesanales que no produce el propio artesano. Para Dody, artesana en telas con más de 9 años en la feria de P. Lezama, señala que la falta de trabajo provoca esta competencia injusta, lo que ella entiende deriva en la transformación del modo de vida de los artesanos.

Ambas destacan las características del trabajo del artesano: la de producir manualmente sus obras y por ello, tener una capacidad

limitada de piezas, además de atender en forma personal la venta, cuestiones por las que no puede competir con una producción seriada en términos de la venta.

A ello se suma la dificultad de discernir, en el nivel público, la condición de artesano con respecto a la de revendedor de artesanías, ocasiona la pérdida de la individualización del verdadero artesano que hace lo que vende.

Es justamente frente a estas diferentes fuerzas, que operan negativamente en el despliegue de la actividad artesanal, que los artesanos apelan al compromiso de sus pares para auto preservarse como tales. Para ello proponen la vigilancia sobre la índole artesanal de los productos que se venden en las ferias y que éstos sean realizados directamente por el artesano que los vende. Fina reconoce esta responsabilidad colectiva:

"Depende de nosotros que cuidemos que la feria sea realmente artesanal… Nosotros tratamos que haya artesanías porque sino no seríamos artesanos, nosotros no somos feriantes, sino artesanos. Nélida de Parque Lezama reclama "que cada artesano haga lo que tiene en su mesa, /sea/ el producto de lo que él hace, con sus propias mano."

Lo que piensan los artesanos que los otros piensan de ellos.

Pero el diferencial de la identidad del artesano no solo se construye con lo que piensa de sí mismo y los otros que toma como referentes sino, también, con lo que piensa que el otro piensa de él.

Los artesanos consideran que calificaciones tales como bohemio, hippie, gitano o adicto a las drogas que los otros les atribuyen constituye un modo de descalificarlos como trabajadores responsables y creativos. Dichos calificativos opacan el ingenio y la laboriosidad de las tareas que cumplen para llevar a cabo su actividad. Actividad que difiere de aquellos trabajos con mayor reconocimiento social por su formalidad, o que solo son admisibles cuando se los relega a determinados grupos etarios (jóvenes) o como complemen-

to de otra ocupación principal -la de estudiante- o cuando se hace con fines de recreación o como hobby. Al respecto Ada, artesana de tela de Parque Lezama, comenta:

"Hay un mal concepto de lo que es un artesano, la gente ve en esto una suerte de bohemia… el tipo que labura cuando quiere, que hace lo que se le canta. No es así, el artesano es un tipo que labura de lunes a lunes y es un tipo que en todo caso, no está dispuesto a tolerar otro tipo de cosas que vienen a su apreciación sobre el trabajo, porque está peleando por mantener, a lo mejor, su creatividad, su historia, su ingenio. Pero en cuanto a la bohemia es relativa. Eso de que va una con la mochila por todos lados puede darse en el verano, porque vamos buscando mercados, pero nosotros para ir hacer la rodada con la mochilita tenemos que trabajar tres meses para hacer la mercadería, o sea, tiene que haber una planificación de mercadería, tiene que haber un orden en el trabajo. …yo creo que a veces la gente hace como una fantasía sobre la bohemia artesana."

Ada atribuye esta imagen exótica de los artesanos al desconocimiento que tiene el público sobre las particularidades de la modalidad del trabajo (llevar consigo sus instrumentos de trabajo a distintos lugares o desarrollar jornadas laborales atípicas desde el punto de vista de trabajos formales como oficinistas que presentan una clara división entre tiempo de trabajo y de ocio, la práctica de un nomadismo viajando a distintas localidades para asistir a ferias).

Destaca que por las características de la actividad, el artesano se ve obligado a buscar oportunidades de mercado –muchas veces que surgen en forma imprevista-, por lo que debe priorizar éstas a compromisos formales como el cumplimiento de jornadas laborales que no le reditúan comercialmente. Lo que lleva a que se proyecte una imagen de comportamientos desordenados o erráticos calificados como propios de bohemios. Término que en su exposición desplaza desde una apreciación negativa hacia una positiva cuando asocia la bohemia con la producción como resultado del ocio creativo. Asimismo, para compensar las adherencias negativas del término bohemia aplicado a la figura del artesano, destaca

las positividades de su identidad y los sacrificios que conlleva su actividad laboral.

"Uno no solo es artesano por la forma de trabajo, sino por la forma de pensar, por la forma de ser, por las cosas que le importan. Aun en las discrepancias personales que podamos tener. Pero hay una cosa que hay que bancar, y hay que bancar la naturaleza para estar en los parques un día entero, con frío a veces o con mucho calor. Es una manera, a nosotros nos gusta, ahí entra la bohemia quizás, la buena bohemia, una bohemia productiva."

Mariana de Parque Centenario, también, alude a que se asocia a los artesanos con el estilo de vida de los gitanos porque se piensa que llevan una vida vagabunda, sin trabajo y no son confiables en su accionar. Otro calificativo, que se les adjudica con un sentido negativo es el de hippie. Marina de Plaza Francia argumenta que se continúa aplicando el término hippie a los artesanos, a pesar que en la actualidad hippie no tiene un referente real y señala que el estereotipo se reitera en forma acrítica: la gente continúa repitiendo que van a la feria hippie en lugar de la artesanal. Asimismo están quienes asignan a los hippies la adicción a la drogas, negativizando aún más a los artesanos

Patricia, quien trabajó muchos años en Plaza Belgrano, explica cómo se reproduce socialmente el estereotipo que asocia hoy al artesano con una calificación intelectual menor y en el pasado con un estilo hippie descuidado. Comenta cómo a través de su experiencia docente observa que se tiende a ponderar la carrera de publicidad sobre las especialidades artesanales. Al contraponer el uso de la computadora asumida como inteligencia de los que estudian publicidad versus la supuesta falta de pensamiento de quienes estudian artesanías. Infiriéndose que los artesanos por no estar vinculados a las tecnologías de punta serían faltos de entendimiento, frente a quienes que por operar con ellas se presuponen poseedores de intelecto. Asimilando el nivel tecnológico con el intelectual. Patricia no solo aporta el valor testimonial de la observación actual de dicha práctica sino que hace referencia a su arraigada tradición en la institución.

"Cuando me recibí… artesano era igual a hippie, hiposo, mugriento, y eso no es así. Yo tuve un puesto en la feria artesanal de Belgrano... Y no era mi vida hiposa porque yo de lunes a viernes. … daba clase acá.

Estos usos sociales, en los que otros agentes sociales diferentes a los artesanos aplican el término hippie a estos últimos, difieren de la perspectiva que tienen los artesanos cuando lo usan como un referente de la historia de las ferias artesanales o a ciertos comportamientos y valores paradigmáticos que aprecian.

Una joven artesana, Carolina, a través de sus comentarios, introduce un significativo juego de matices en la vinculación entre hippie y artesano. En el mismo combina la mirada propia de los artesanos y la de los otros agentes sociales. Descontruye los signos diacríticos marcadores del estereotipo social, tales como la ropa -ícono visual distintivo- y el entorno de la feria en el espacio público. Advierte como la condición de hippie si bien se corresponde con otro momento histórico, se continúa hasta el presente bajo dos modalidades distintas. Una la de los artesanos hippies anacrónicos, que en la actualidad actúan igual que en el pasado y la otra aquella que corresponde a artesanos del presente que mantienen viva la positividad de determinados valores (apreciación de la vida comunitaria, afección por compartir lo que se produce) vinculados a la concepción de la vida de los hippies.

Ana- quien trabaja en Plaza Belgrano como Carolina-, también, plantea aquellos valores paradigmáticos que proyectan en la figura del hippie. En particular, la posibilidad de resistir al sistema, que se asume como expresión de libertad. Resistencia que plantea en varios planos. Resistirse a vender, a ceder la propiedad de su trabajo a otro y a contaminar aquel aspecto personal más relevante para un artesano, las manos con las que trabaja, vendiendo en el marco del sistema oficial de ferias. Porque ello supone haber aceptado ser fiscalizado (instancia obligatoria para ingresar oficialmente a la feria), lo que se interpreta como haber negociado con el sistema, transar. La exposición de Ana retoma la modalidad mencionada por Carolina, la referencia a los hippies no como algo anacrónico sino actual. La

figura del hippie expresa la conciencia del artesano sobre la progresiva asimilación al sistema, en términos de la enajenación de sus obras a través de la venta, el depender de la venta para vivir y el sometimiento a la fiscalización (evaluación y etiquetamiento como permisionario que supone) del artesano para vender en el sistema de las ferias oficiales. Por ello, el hippie en las representaciones de los propios artesanos se constituye en un héroe que se resiste al sometimiento del mercado y al disciplinamiento de las instituciones gubernamentales y es el portador de la conciencia de la libertad de quien obra no por coacción ni por subordinación, sino de acuerdo a su voluntad e inteligencia.Ellas están transmitiendo no solo la idea heroica del hippie, que no transa con el orden constituido, sino que ponen de relieve un entendimiento compartido por los artesanos.

La dinámica diferencial del trabajo de los artesanos

En la caracterización de la dinámica diferencial de su trabajo, los artesanos ponen de manifiesto el sentido especial que tienen para ellos la jornada de trabajo, los márgenes de libertad con los que operan, las posibilidades de planificar las actividades, las incertidumbres que confrontan en su tarea y la lógica del tiempo del trabajo. La labor del artesano es presentada como continua y con múltiples facetas (creación, producción y venta). A diferencia, por ejemplo, de un obrero o empleado administrativo, que realizan solo una parte dentro de un proceso mayor, el artesano no solo realiza los productos, desde el principio hasta su finalización, sino que debe proveerse de los insumos y medios de producción y procurar la venta de sus obras. Por ello, perciben que su dedicación a la actividad es completa y difícil de delimitar tanto porque se halla sometida a los tiempos de los procesos de producción de las artesanías (una vez iniciados determinados procesos no se pueden abandonar hasta que concluyan – no se pueden interrumpir-) o se deben controlar en forma permanente (el secado de las piezas al aire libre debe ser vigilado ante posibles cambios meteorológicos que inciden negativamente),

la comercialización en las ferias supera el horario de atención al público, extendiendo la jornada por el armado y desarmado del puesto, el embalaje de las artesanías para su traslado. Dada la diversidad de tareas que deben converger destacan la importancia de la planificación, es decir, la combinación de múltiples tareas para lograr objetivos tales como tener un volumen de productos suficientes para atender el puesto en la feria o vender en otras localidades a las que se trasladan. Si bien destacan el dominio que tienen sobre su trabajo no dejan de tomar en cuenta la relevancia que tiene el reconocimiento material y simbólico del mismo, por parte de la sociedad.

Dentro de la dinámica de trabajo que rescatan en sus testimonios los artesanos es la de ejercer el control sobre su propio trabajo, ser su propio supervisor, y el sentido de libertad que esto les genera. [104] "Odio trabajar en relación de dependencia", asevera Patricia. César afirma: "Me gusta ser artesano porque tengo libertad de ser más libre... digamos no tener a nadie que te esté diciendo vení hace esto, andáte para allá, terminá esto, empezá aquello." Pato de Plaza Francia afirma rotundamente: "Hago lo que quiero." Celina valora que ella es su propio patrón y que trabaja para ella.

Pero esta libertad es asociada con la incertidumbre económica que le asignan a la venta en las ferias al aire libre, que los limita en sus posibilidades de planificación y control sobre su vida material.

---

104. Un artesano inglés Simon Springford, quien tiene un taller de muebles artesanales desde 1998, comenta en forma coincidente, el sentido de autonomía y libertad que lo lleva a elegir la artesanía:

Al comienzo me ofrecieron un par de empleos, pero no me estimularon. Yo quería cierta autonomía y control de mi vida y sobre las decisiones creativas, entonces ser mí patrón era la única opción. Alquilé el espacio en un taller colectivo y entré en contacto con un artesano más experto y aprendí cómo hacer las cosas con propiedad y eficiencia. http://209.85.165.104/search?q=cache:tvtybNIWh04J:www.artscouncil.org.uk/documents/publications/315.pdf+learning+art+crafts&hl=es&ct=clnk&cd=35&gl=ar&client=firefox-a Consultada 10-6-2008

Ana de Plaza Francia introduce un conjunto de comentarios que hacen referencia a los puntos de vistas divergentes entre los artesanos en torno al uso del tiempo en las instancias de comercialización y producción. Disparidades que dan cuenta de la variedad de valoraciones asignadas al tiempo de trabajo por los artesanos, que se expresan en sus comportamientos. Si bien la entrevistada aprecia positivamente la venta directa en las ferias, contrapone el tiempo que se le dedica a la misma con respecto al de la producción, destacando la pasividad que asocia con la primera con respecto al carácter activo de la segunda.

"A mi me encanta trabajar en el taller y detesto vender… Comprobé después de muchos años que no podés producir en el taller y estar en la calle vendiendo, o sea el tiempo físico no te dá, producir y vender es como remar contra la corriente."

Ricardo de Plaza Houssay, también, señala la diferencia de valoración entre el tiempo de producción y el de comercialización:

"Estar de plantón todo el fin de semana, pensá que son una infinidad de horas que estoy parado sin producir. Este trabajo lleva muchísimo tiempo. Tiempo de elaboración, tiempo de secado…"

Nora, que actuó en Plaza Italia y Parque Lezama, sostiene su predilección por las tareas de producción en relación con las de venta.

"A mi me parece muy agotador estar todo el tiempo con la incertidumbre de si vendiste. Que si te van a pagar… si te van a pedir, qué clientes nuevos podés conseguir, para mi es la parte de este trabajo que me agota, me agobia, lo detesto;"

La lógica del uso del tiempo por la que Ana y Nora plantean su alejamiento de la feria, la complementan con los riesgos que confrontan los artesanos que venden en las ferias. Riesgos que se expresan en el ritual de cada viernes de prever el estado del tiempo del fin de semana y el estar atento a posibles acontecimientos que pueden reducir el público que asiste a la feria o qué productos ofrecerá la

feria paralela con los que deberán competir. Todos estos factores ajenos a su actividad, pero que afectan su desenvolvimiento, están fuera del control de los artesanos.

Pero si los factores climáticos interfieren en la actividad de los artesanos, el desinterés de los funcionarios gubernamentales por las ferias es un agravante. Más que promocionadas, ellas son toleradas e incluso ignoradas. Actitudes que (artesanos y funcionarios) argumentan en la naturaleza conflictiva de los artesanos tanto hacia la interioridad del grupo como en su relación con las autoridades gubernamentales. Naturalización, que oculta el carácter de constructo social del calificativo. Conflictividad que se halla relacionada, más que con un atributo inherente a los artesanos, a la pugna de los intereses de distintos agentes sociales sobre el espacio social, en donde se desenvuelve la actividad artesanal, como se ha analizado en los capítulos previos.

Marina manifiesta que:

"A la feria no se le da importancia, no se le da el lugar que le corresponde, …a los artesanos no se les da ninguna importancia, es algo como que tiene que estar porque siempre hay un grupito de inadaptados que no se les ocurre otra cosa que trabajar en un taller y hacer chucherías"

Por su parte Viviana de Plaza Francia agrega que:

"El gobierno no se decide a tomar las riendas. Es lo que pasa siempre con los funcionarios de turno. En general no se deciden, o sea no hay un tío que realmente se ponga a trabajar. No nos dan bola porque somos conflictivos. Más allá de que seamos conflictivos, escúchame somos miles de artesanos en las ferias de Bs. As. Es un área conflictiva para ellos."

Es significativa la auto y exo atribución del carácter conflictivo de los artesanos que expone Viviana, porque ésta penetra apriorísticamente en las relaciones que establecen artesanos y funcionarios

por el espacio de la feria, influenciando el juego de las negociaciones mutuas. Esta práctica de calificar a los artesanos urbanos como conflictivos no es del todo consciente, por parte de los funcionarios, como ilustra el caso de las noticias periodísticas expuestas en el capítulo 1.

El valor diferencial de lo artístico entre los artesanos.

Si bien en la normativa de la ordenanza se establece el valor artístico de la pieza artesanal, dimensión que incorpora al artesano al campo del arte. La perspectiva en torno a dicho valor presenta matices en relación a cómo se produce el mismo. No se trata de una cualidad intrínseca del objeto ni de lo artificioso del procedimiento de elaboración sino de lo que aporte como creación novedosa a la oferta de artesanías de la feria y de la respuesta del público. Novedad que como señalan los entrevistados suele ser efímera debido a la práctica negativa del plagio. Práctica que se atribuye a quienes solo buscan el beneficio económico mediante la copia de las creaciones que realizan otros y resultan exitosas en el mercado, haciéndoles perder su carácter innovador.

Mariana de Parque Centenario reflexiona al respecto:

"Se te ocurre algo y la embocaste, al poco tiempo aparecen puestos vendiendo lo mismo que vos. Entonces constantemente tenés que estar pensando cosas nuevas, este...así si no estás trabajando estas ehh....pensando ideas nuevas, recorriendo cosas, no para copiar, generalmente el artesano trata de no copiar, los que te copian son los que no son precisamente artesanos."

Por su parte Fito destaca:

"Esto para el pelo. En cuanto lo llevabas a la feria, te lo veía alguno… y al otro domingo…ya lo había hecho, y así todo... Ven una cosa uhhh... ¡anda bien! Esto…y¡ Pum! ya lo hizo. Entonces tener que andar siempre luchando contra eso, copian los modelos… algunos prefieren copiar antes que crear."

La copia se halla motivada, más que por el deseo de imitar el valor artístico de la pieza, en que ésta ha resultado un modelo exitoso económicamente. Por ello, para prevenir esta práctica las estrategias que aplican se relacionan con la complejidad de la elaboración de la misma o la evitación de su exhibición en la feria.

El interjuego entre la repetición y la creación de la artesanía.

Para los artesanos la reproducción de piezas artesanal no es una réplica exacta, la misma conlleva un conjunto de procesos que los distingue en su trabajo con respecto al artista, al manualista y a los diseñadores. En palabras de Ada, artesana tela:

"Un artesano siempre plantea una cosa de renovar el material, que tiene porque una característica hace que se aburra de hacer siempre el mismo producto, a la larga siempre lo va modificando. … no buscamos que una producción sea exactamente igual a otra, para nada; la cosa es que cada prenda /sea/ individual."

La creación en el caso de las artesanías no exige ser única –como la obra de arte- puede reproducirse, pero a pesar de ello ninguna pieza que se repite es semejante a la anterior. Aunque mantiene la impronta artística que identifica a su autor. Carlos de Plaza Francia subraya que en su percepción la realización de la pieza artesanal no es una repetición mecánica porque se halla inevitablemente asociada al aprendizaje y al perfeccionamiento, en los que se compromete subjetivamente el artesano. Por lo que de la repetición se desprenden cambios, ''no es que hacés un objeto y mañana cerrás los ojos y lo hacés igual."

Alicia de Plaza San Isidro da un giro en el abordaje de la dinámica de la interacción entre la repetición y el cambio en la ejecución de la artesanía, para señalar que a pesar de los cambios que se introduzcan se mantiene la impronta de su autor."Cada uno se plantea modelos para hacer modificaciones, para tratar de que no se repitan, uno siempre se repite igual porque es una forma de afirmarse."

Por su parte, Patricia (ex feriante en Plaza Belgrano) vuelve sobre lo enunciado por Alicia en torno a esta peculiar dinámica que percibe el artesano en relación con la producción de su obra."La artesanía persigue la creación. No es un trabajo seriado como el industrial. En cada objeto hay un toque personal, aun cuando hagan mucha cantidad de lo mismo en cada objeto hay algo diferente."

El poder hacer de las manos en la identidad de los artesanos urbanos

Si bien se destaca la originalidad intelectual de las obras, no es menos apreciada la realización de la obra, es decir, la transformación concreta de la materia prima en un objeto distinto. Esta última la relacionan con el poder hacer de las manos. Para Fidel el artesano no solo vuelca su impronta artística y técnica en la obra sino que se compromete físicamente con sus manos y su cuerpo, en sus palabras dice:

"Uno pone algo creativo, donde esta poniendo algo de sí. Creativo y manual pero a todos nos congrega lo mismo, a cada cual por su lado lo congrega esa posibilidad…estamos trabajando cada uno en su taller poniendo algo expresivo, algo creativo. Las manos. El cuerpo... es algo impresionante para uno tener la posibilidad de hacer algo, fabricar algo con las manos, poner creatividad, poner muchas cosas y tener la posibilidad de mostrarlo, es una manera de ser aceptado en la sociedad."

Con estas palabras se anticipa el valor que los artesanos le atribuyen a las manos, dado que son las que sienten los materiales, las que despliegan las técnicas, las que hacen posible las artesanías. Por su parte, Carolina comenta que:

"Yo creo que ser artesano es hacer algo que le sirva a la gente y que lo pueda hacer con las manos. Para mí la artesanía es conocer la tela y tocarla y coserla y poder hacer las cosas vos y darle a la gente eso que vos hiciste con tus manos, con un significado,... No es solo una cosa que uno hace para venderla…yo lo veo algo noble

al poder darle a la materia una forma con tus manos y que la otra persona esté contenta con eso que vos le das… “

La anécdota que desarrolla más abajo Nora ex Plaza Italia, pone en evidencia como se halla internalizada la vivencia del trabajo con las manos en el artesano, que ante la posibilidad de que éste pueda ser simulado por una máquina provoca en ella una decepción.

“Compré un torno y descubrimos algo que a mi me desilusionó bastante. Porque cuando fuimos a buscar el torno a un fabricante que vive en San Isidro, nos contó que el torno tiene unos complementos que se le ponen para hacer una especie de producción seriada con el torno pero que parezcan totalmente hechas a mano, pero donde la mano del alfarero interviene bastante poco e intervienen más bien moldes …las piezas parecen totalmente hechas a mano … yo me desilusioné mucho cuando me enteré de eso …”

Pero el trabajo con las manos no es exclusivo de los artesanos, por eso Ana de Parque Lezama dice:

“Hay una diferencia muy sutil, muy discutida, muy difícil de comprobar a veces. Los que hacen manualidades se enojan porque creen que los descalificamos con decir que es una manualidad, no los descalificamos, simplemente es un género diferente, nada más.”

En esta sección se ha dilucidado como los artesanos representan discursivamente el diferencial de su identidad en relación con las normativas que constituyen la actividad artesanal. Normativas que definen y delimitan posiciones a las cuales son convocados. Pero frente a ellas los artesanos producen transformaciones por las que resisten, negocian y modifican el poder regulatorio de las mismas. Afloran de este modo las identificaciones que de sí mismos realizan los artesanos como un proceso no concluido en los que se afirman y ratifican determinadas creencias, valores y prácticas que operan como marcas de reconocimiento de pertenencia grupal. A pesar que ellas no sean

presentadas como un horizonte armónico y estable sino discrepante e inestable. Pero para diferenciarse requiere de los que quedan afuera, aquellos otros como los busca vidas, revendedores, público, funcionarios pero, también, los artesanos que están en los márgenes con los que se pueden construir diferencialmente como grupo. Es decir, que precisa de la relación estructurante de las alteridades de aquellos otros, que el grupo de artesanos toma como referentes.

Se ha prestado especial atención a la búsqueda del sentido de sí mismo que los artesanos establecen en relación con uno de sus ámbitos privilegiados de actuación: las ferias artesanales de la ciudad de Buenos Aires. Dicho sentido se halla asociado a un conjunto de creencias y prácticas que surgen a partir de normativas que hacen posible la actividad en las ferias, pero que ellos redefinen atendiendo a las modificaciones contextuales que observan y sobrellevan en dicho ámbito. Modificaciones, tales como, supeditar la condición de artesano al pago del CUIT, adaptar su trabajo a la dinámica del mercado, competir con quienes hacen uso del espacio artesanal, disputar con quienes le desean imprimir una organización empresarial que sujeta la creatividad al lucro, confrontar con aquellos pares que realizan prácticas que desvirtúan el carácter manual, creativo, personal del trabajo artesanal. Pero, también, el diferencial de su identidad lo afirman en términos del contraste con el conocimiento que acerca de su trabajo le atribuyen al público y los estereotipos que les aplican.

A lo largo de las entrevistas se observa un significativo trabajo de los artesanos por la delimitación y definición de quién es el auténtico artesano frente a las fórmulas legales o a los sucedáneos. Pero, también, para discernir quienes se apegan o se apartan del compromiso cognitivo, expresivo, afectivo y social con el estilo de vida que los caracterizaría como grupo. En el trabajo con los informantes éstos comentaron situaciones en las que activan su identidad diferencial. Especialmente, las que se relacionan con la perturbación de dicha identidad frente a fuerzas que la amenazan y como usan esa identidad para definir situaciones nuevas o ganar el control de las mismas. En particular, dicho trabajo expuso a los artesanos a una constatación de la identidad.

Capitulo 9

La comercialización desde la perspectiva de los artesanos

Cuando veas una pieza elaborada por un artesano
solo piensa que en cada una de ellas
tus manos se llevan una luz de su vida,
en ella ha dejado tallada su sangre, empeño y amor.
poema Artesano de Rosa Reeder

Este capítulo trata sobre el conocimiento que han desarrollado los artesanos a través de las prácticas de comercialización, que realizan en las ferias y cómo éste da cuenta de su identidad diferencial como grupo. Las prácticas a las que aluden no solo suponen un intercambio mercantil directo entre oferta y demanda sino una trama social en la que se intercambian diferentes saberes entre productores y consumidores, que dan sentido a la actividad. Intercambio significativo porque la artesanía, por ejemplo un poncho[105], no solo vale como indumentaria sino por el entorno de sentidos que se le aplican (representar la cultura de pueblos originarios, constituir un marcador étnico, valorar su confección manual o representar lo local) o por el gusto estético. Por ello, en la feria se conjugan dos tipos de conocimientos. Por un lado, el saber técnico, estético y valorativo plasmado en el producto o expresado por el artesano al confeccionar las piezas ante el público o al brindarle explicaciones y por otro, los conocimientos técnico, mitológico, valorativo del consumo apropiado del bien, establecidos

105. Neve E. Herrera R. (1992) menciona los sentidos y usos que de acuerdo a su personalidad le puede otorgar el comprador a la pieza artesanal

por convención social[106]. Esta diferencia es significativa en el caso de las artesanías, porque no se trata de un saber estandarizado. Muchas veces el público se siente inseguro o desconfía de que sean artesanías o manifiestan incomodidad por no dominar la información sobre los objetos para evaluarlos. Debido a la carencia de dicho saber, debe recurrir a instancias de legitimación de los productos para su adquisición. Esta validación puede ser fundamentada en que son comercializados por sus productores directos: artesanos, son vendidos en ferias identificadas oficialmente como artesanales, como es el caso de las ferias de la ciudad de Buenos Aires, o respaldadas por un organismo público (mercados oficiales adjuntan una etiqueta certificando la autenticidad del producto como artesanal). [107]

Por otra parte, se analizará como la venta de una obra implica para su productor desprenderse del bien material y librarla simbólicamente a la interpretación del comprador. En esta transacción el artesano aspira que se mantengan unidos la forma perceptual del mensaje del objeto y el sentido que él le asigna a la misma, y que sea captado de esta forma por el destinatario. No se plantea liberar el mensaje para abrir la posibilidad a la libre interpretación del sentido por parte del receptor, dado que si éste fuera el caso considera perdería el dominio sobre el sentido.

En el acto de compra - venta el dador busca que lo que intercambia tenga el mismo valor para ambas partes. Si bien hay un des-

---

106. En el informe The Arts Debates Findings of Research among the General Public preparado por COI, para el Arts Council England en el 2007 señala la brecha entre el conocimiento sobre lo que es arte entre el público británico y el de los expertos. Las artesanías fueron presentadas en listados enumerativos (jewellery making, glass making) or aspects of design or domestic or artisan skills (breadmaking, quilting, hair styling, bricklaying, wrought ironwork). Y se las asociaba con el esparcimiento.

107. Martín Barbero (1987) menciona cómo en la formación de las prácticas del consumidor son relevante "los lugares en los que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa entre los destinadores y los destinatarios" .

prendimiento mutuo entre el artesano que vende su pieza y el comprador que paga con su dinero, el primero percibe que está dando algo de sí mismo porque lo hizo con sus manos transformando la materia prima en un objeto, volcó su creatividad y energía personal. Es algo que tiene su impronta personal. El comprador, para él, se lleva algo más que un objeto, su creatividad y energía.

Asimismo, por las características del mercado de la artesanía poco estandarizado en términos de productos pero, también, de consumidores, la feria es una instancia en la que el artesano prueba sus productos y adquiere conocimientos del mercado para los mismos y sus estimaciones de ganancia. Para el consumidor, la observación de los productos en los puestos y las conversaciones con los artesanos les suministran información sobre los tipos de productos disponibles y le permite desarrollar una apreciación de la actividad que en muchos casos le puede ser ajena.

La feria, también, cumple un papel destacado en el establecimiento del valor de cambio de las artesanías. El precio, como se elucidará, se fija en la interacción social entre el artesano vendedor y el comprador, en la que este último mayormente no dispone de información estandarizada sobre precios previos y aunque dispusiera de ellos solo serían orientadores dado que los productos no son seriados y presentan heterogeneidades significativas. En general, según las observaciones realizadas 'in situ', nadie exhibe en los puestos las piezas con sus precios, a pesar que algunos los marcan o llevan listados de precios para un control personal.

En el marco de las peculiaridades del mercado de las artesanías, señaladas más arriba, los artesanos desarrollan prácticas y generan conocimientos en particular en su interacción con el público, que les son particulares y los distinguen como grupo. Dicho conocimiento se refiere en buena medida a la dimensión comercial de la actividad. No obstante, desde las instancias oficiales (programas del Banco Interamericano de Desarrollo y mercados artesanales) se les atribuye falta de pericia en términos del manejo de su mercado. Desconociendo como los artesanos canalizan por vía informal las informaciones sobre oportunidades de mercado y desarrollan un conocimiento tácito

al respecto. Además de no ponderar con pertinencia como resuelven los artesanos el impacto de las restricciones estructurales (repliegue del mercado por crisis económicas) cuando afectan al sector.

La feria como experiencia e instancia de la comercialización

En general los artesanos, que tienen o tuvieron puestos en la feria, afirman que es la mejor forma de comercializar, por el contacto directo que tienen con el público. No obstante este acuerdo, el proceso de comercialización presenta un carácter polémico entre ellos debido a los puntos de vista divergentes que sostienen. Pero, estas controversias son las que indican aquello que los reúne como grupo, y al mismo tiempo los diferencia de otros productores que comercializan sus bienes.

Marina a pesar de dejar la feria de Plaza Francia, después de varios años, sigue pensando que el intercambio cara a cara, que posibilita la negociación directa entre el productor y el comprador, es la mejor forma de comercializar. Por ello sostiene: "Reivindico la forma de vender en la feria, eso de estar con la gente de explicarle como lo hiciste me parece maravilloso. /es/como cerrar la cadena."

Para Francisco, quien elabora instrumento musicales, la disposición física de la feria posibilita la mejor escenificación de sus obras con respecto a los negocios y el intercambio social que acerca los intereses del artesano y los del comprador.

Las controversias sobre la propuesta artesanal: Artísticos vs. Utilitarios

Si bien hay un acuerdo general acerca de la comunicación que posibilita la feria, el modo en que se posiciona el artesano, por medio de su producto, en relación con el receptor presenta matices. A través de los testimonios, se observa una primera controversia entre dos orientaciones distintas. Por un lado, la de quienes consideran que ellos realizan una propuesta estética o un estilo artístico personal que los

identifica y que busca a su destinatario. Receptor con el que puede establecerse una empatía, y cuando se logra se torna en fuente de gratificación mutua. Recompensa que solo la puede proveer la interacción directa, Por otro lado, la de aquellos que resaltan el valor utilitario del objeto que producen. El receptor accede a través de la forma del objeto a sus funciones, que están dadas culturalmente. En este caso, el objeto artesanal es una elección para cumplir una función que la pueden realizar otros objetos no artesanales, por ejemplo, industriales.

Dentro de la primera tendencia se observan matices diferenciales en términos de la índole del mensaje que transporta el objeto y cómo se percibe la relación entre el proponente y el receptor a partir de dicho mensaje. Para Ricardo de Plaza Francia es acercar una propuesta creadora que lo identifica, que es auto referencial, que el público la hace suya y se la apropia. Es decir, que se debe establecer una empatía entre el público y el artesano mediada por la propuesta. Así lo enuncia él: "Artesanía es un producto que representa a la persona que lo hace y lleva una propuesta adelante hacia la gente que lo compra." Carol de Plaza Belgrano, también, privilegia la proyección e involucramiento personal en la obra, cuando dice:" No es una cosa que uno hace para venderla, lleva, una parte tuya y la hacés con otro significado... la haces como parte tuya." En entrevista realizada a Fina, destaca que sus obras tienen un valor auto referencial pero en ellas no solo imprime su estilo personal sino que busca a través del público una recompensa simbólica.

> "Busco cosas que más o menos me identifiquen a mí, desde lo que a mí me gusta y dárselo a otros." …Nosotros creemos mucho en lo que hacemos, lo hacemos para alguien, hay una cuestión como de energía sobre lo que uno hace."

En cambio Isabel,[108] ceramista, presta mayor atención a la comunicación que se establece entre el productor y el receptor al com-

108. En Cerámica para vivir entrevista a E..C. www.mundoartesanal.com.ar/entrevistas/ 13-11-2000

partir una experiencia visual con el público. A pesar de las diferencias de éste en cuanto a su formación artística, ya sea que se constituya en comprador o no. Mientras Isabel plantea la experiencia de compartir el mensaje estético del objeto como abierta a todo tipo de receptor, otros artesanos manifiestan restricciones. Privilegian aquel público que adhiere a su propia perspectiva. Subyace la idea de que la pieza tiene su público, lo que le da cierta seguridad frente a los riesgos que supone encarar la venta de las obras. Para Javier tomar como referencia su propio gusto, le permite identificar el potencial comprador de la obra. Para él la compra - venta supone un vínculo emocional, entre productor y receptor. "Yo hago lo que me gusta a mi… Es más tengo una percepción que yo sé si una cosa va a gustar a la gente o no".

Estas perspectivas depositan en la calidad estética del objeto- mensaje la posibilidad de unir al productor y al receptor, en dicho encuentro no solo ambos ponen en juego aspectos cognitivos de sentido del objeto sino, también, emotivos. Esta identificación mutua no solo constituye fuente de gratificaciones sino que es clave para el desarrollo de la comercialización. Por ello, la definición del mensaje estético de su producción es fundamental para el artesano, porque lo orientará en la determinación de su público. Lo que no es una cuestión menor, dado que ello deviene en un recurso estratégico para efectuar previsiones en términos de la comercialización (en particular cuando no se acceden a estudios de mercado).

Otra de las orientaciones está representada por quienes se centran en la importancia que le dan al uso del objeto artesanal que ofrecen. En esta tendencia la estética es sometida a la utilidad práctica. Quienes conceden importancia al valor utilitario -por ser más fácil de reconocer por el público que el artístico- piensan que de este modo amplían el mercado. Dado que lo utilitario apela a un sentido práctico, a la acción a la que se aplicará, no exige necesariamente compromisos emotivos subjetivos que limitarían los usuarios del bien. No escapa a su conocimiento la imprevisibilidad de la recepción de una obra, lo que evidencia la complejidad del mercado en términos del consumo de las artesanías. Por el contrario presta especial atención a la brecha del conocimiento y sus efectos en la

recepción de su obra. En particular, porque la recepción se relaciona con la posibilidad de venta, y cuando ésta no es predecible agrega incertidumbre a la comercialización de sus obras.

Alternativas para superar la brecha de los saberes: artesanos y público

Como se anticipó en la introducción, en la feria se ponen en juego dos competencias cognitivas y expresivas distintas la del artesano y el público. El primero posee el saber experto y el segundo aquel saber sobre las artesanías socialmente instalado por convención. Si bien todos los artesanos son conscientes de esta brecha, su percepción y el modo de superarla presentan variantes. De allí, que un componente constitutivo de dicha relación es el intercambio de saberes. Sobre este particular, también, hay diferentes posiciones que proponen alternativas posibles para superar dicha fisura. Lijou de Plaza Francia apela a la trasmisión del saber relativo al significado de su obra al público, para superar la brecha

Luciana de Plaza Francia se explaya acerca de cómo el artesano (porque posee un saber experto) puede deslizarse en sus producciones por zona fronterizas entre el arte y la artesanía sin cuestionárselo. En cambio, esta liminalidad suscita desconfianza y temor al ridículo con respecto al producto artesanal en el público, poniendo de relieve la distancia entre los distintos conocimientos. Brecha que el público no iniciado solo puede resolver apelando a la dimensión pragmática del objeto por disponer de convenciones sociales sobre el uso práctico. Si, como en el caso mencionado a continuación, el mensaje estético puede generar incertidumbre entre el público, porque el mismo connota efectos humorísticos en torno a lo que parodia, la amplifica. Se torna sospechoso para los no iniciados. Consecuentemente, son piezas que necesitan ser acompañadas de una explicación para esclarecer al público. Nelly expone como lo instrumenta:

" Había gente que entendía el humor, le parecía muy gracioso comprarse una 'Señora gorda, pero buena" que eran unas señoras con ruleros con una florcita en la mano o un pajarito en la cabeza. La gente que compraba cosas utilitarias o artesanales me preguntaba para qué servían. Hay gente que le da tanto miedo que la gente haga algo artístico, que busca que le sirva para algo.….la gente quiere garantías.

Hugo advierte sobre la necesidad de situar las obras en los contextos pertinentes, y cómo la creatividad puede ser un riesgo para los participantes en un contexto inapropiado. Reproduciendo convenciones reconocidas por el público que sitúa el arte en las galerías y las artesanías en las ferias artesanales.

Isabel, [109] ceramista, ilustra con el caso de la cerámica la tendencia del público por comprar aquello conocido no solo por las formas y los usos y contextos a los que los destina sino, también, por lo que se espera en términos de la vida de las piezas.

"La cerámica llamada de "bazar" es aceptada fácilmente por la gente que está segura de llevarse algo bien hecho si es parecido a cosas que conoce: patitos, casitas. Las personas que han recibido educación artística tienen más elementos para apreciar una pieza. Disfrutan de la textura por ejemplo."

A continuación reflexiona sobre los juicios que entran en juego en la decisión de la compra de piezas de cerámica:

"La cerámica no suele ser una compra de decisión inmediata. En las ferias lo que más se vende es la bijouterie, allí alcanza el ¿te gusta? O "me gusta" y punto. Con la cerámica hay mucha más historia: "bueno cuando... tengamos la casa...o con "niños chiquitos no se puede". Hay que esperar a la persona que se ena-

---

109. En Cerámica para vivir entrevista a E.C. www.mundoartesanal.com.ar/entrevistas/ 13-11-2000

> more de la pieza tuya, que está ahí y que se la quiera llevar pero ¿cuántos hay? ¿Cuántos eligen gastar su dinero en una cerámica sin importarles que sea frágil? ¿Por qué la cerámica tiene que ser eterna? ...nosotros también nos vamos a romper alguna vez..."

Las diferencias entre los artesanos y el público se refieren al gusto y al deleite pero también a qué formas, qué usos, qué contextos corresponden al objeto artesanal. Pero, además, hay otro aspecto valorado por el artesano y a veces no contemplado por el público que se refiere al trabajo técnico y manual que involucra la realización de la obra. Desconocimiento que lleva a actitudes desvalorizadoras del trabajo del artesano.

Como se infiere los artesanos perciben el valor estratégico de superar la brecha entre los dos saberes involucrados. Asimismo, son conscientes que no todos los públicos, a pesar de no poseer un conocimiento experto, aplican las mismas valoraciones. Victoria a través de su experiencia en distintas ferias del país ha ido elaborando un conocimiento sobre las distintas apreciaciones del trabajo del artesano entre el público porteño con respecto al del interior.

> "En Buenos Aires ya no se valora el trabajo artesanal, …te pelean los precios, te discuten, te dicen: Bueno pero ese material es re barato,¿ cómo lo vas a cobrar... no sé tanta plata? y encima con estas oleadas de importaciones, ¿viste? Que todo sale dos pesos... cuando la gente compara estas cosas no hay punto de comparación…. Da lo mismo que lo hubiera hecho una máquina, que lo haya hecho una persona... eso duele bastante al artesano.. ..en el interior se valora muchísimo más … la gente se detiene a mirar tu trabajos... aparte hay más respeto en el interior siempre se valora al maestro artesano."

Este saber sobre las distintas aptitudes y estrategias del público con el que se relacionan, es necesario para el desarrollo de sus negociaciones comerciales. Para Carol el público, también, está imposibilitado de calcular el precio de la obra porque éste no responde a los criterios de formación de precios que se aplican para otros objetos no artísticos.

La asimetría de saberes no solo son expuestas verbalmente en las entrevistas por los artesanos. Distintas observaciones directas en las ferias de la ciudad de Bs. As. ponen en evidencia diversas estrategias para achicar la brecha: brindan demostraciones en público (talleres) en la feria, trabajan en el puesto realizando determinadas fases del trabajo u ofrecen explicaciones verbales acerca de cómo realizaron la pieza, lo qué significa, de qué está hecha. En algunos casos, se exhiben fotografías que ilustran el proceso de elaboración de la pieza o de ellos trabajando en el taller o del producto en sus distintas etapas. Cuando las materias primas son exóticas para el lugar las exhiben o presentan ilustraciones para que el público se familiarice con las mismas. Otra estrategia diferente es la que adopta Pato, quien firma sus obras para autenticar su condición artesanal.

Isabel [110]ceramista de Plaza San Isidro ilustra la tarea docente que realiza para transmitir el sentido de sus obras de la siguiente forma:

"Casi siempre... el público busca objetos funcionales. Preguntan por la utilidad de las piezas. Yo tengo algunas que no sirven para nada. 'Para nada más que para ser mirada', tengo que explicar. Y si quieren, les hablo del concepto estético."

La polémica sobre la dinámica de la relación creación y mercado

Otro aspecto que es motivo de encendidos debates entre los artesanos es el papel del público y el mercado en la definición de lo que producen. Cuestión que es presentada con diversos matices. Están quienes plantean un juego de ida y vuelta entre la libertad de creación y los intereses del público y aquellos otros, que hacen hincapié en las restricciones que se operan a partir de las imposiciones del mercado.

110. En Cerámica para vivir entrevista a E.C. www.mundoartesanal.com.ar/entrevistas/ 13-11-2000

Para Hugo el juego se resuelve entre aquello que él propone, desde su punto de vista, a lo que el público puede sumarse o no, determinando el éxito de la pieza. Consagración que puede proyectar la obra hacía campos por fuera de lo artesanal, como cuando se lo copia y se la lleva a la reproducción industrial.

Isabel,[111] en el siguiente comentario se explaya sobre las operaciones que realiza para tomar decisiones acerca de qué producir, y como entre ellas es clave la aceptación en la feria. Pero, también, que ésta no es dominante en la decisión final.

> "Puedo hacer muchas formas, con el torno, en un día...Elijo la que considero mejor equilibrada. Cuando al día siguiente empiece a tornear, haré diez piezas parecidas a esa forma. Tengo en cuenta...la aceptación de la feria...A mí me gusta hacer floreros de cuello largo y 'pico finito' pero varío las formas para que sirvan, también, para ramos más grandes. También repito colores. Ahora estoy usando el rosa metal, que gusta mucho. Hago pequeñas modificaciones dentro de los colores (esgrafío, enmascaro) ¿cómo hago las cabezas? Las hago a mano, casi de memoria. Me salen muy parecidas. Es un estilo de producción. Hago diseños que me interesan estéticamente y pruebo la reacción del público. De esos repito el mejor recibido: una pieza que nos guste a la gente y a mí... Algunos tratan de adivinar qué quiere el público. O entran en una carrera por competir y bajar los precios. Eso no es para mí. Me impediría disfrutar de mi trabajo. Para vivir necesito hacer algo que me de dinero y, además, placer sino, no me sirve..."

Ricardo, también, apela a la consulta del público pero advierte un componente que se halla presente e impregna la respuesta de éste:

---

111. Cerámica para vivir entrevista a E.C www.mundoartesanal.com.ar/envistas/ 13-11-2000

la moda. Componente que para que no diluya el estilo creativo personal, que imprime el artesano a su obra, debe reformularse conforme al estilo propio. Vivian, por su parte, plantea el desarrollo de su trabajo como una relación de ida y vuelta con el público. Pero Mariana de Plaza Francia, es quien pone de manifiesto el vigor que tiene la controversia en torno a la relación entre creatividad y público entre los artesanos, al comparar dos posiciones diametralmente opuestas:

> "Hemos tenido terribles discusiones porque él me ofreció mitad de su puesto, entonces yo ponía mis cosas, él ponía las de él. Y a él le iba re mal y a mi me iba re bien, porque yo siempre vendí bien…tenía como una visión más o menos de qué se podía hacer, qué podía pegar o no y él no. Teníamos terrible discusiones, entonces él le iba muy mal… yo, lo veía de fuera y decía: a mi me va bien porque transo con hacer que por ahí no llenan el espíritu, pero bueno te llenan el bolsillo."

Por su parte, Rolando destaca cómo esta controversia es experimentada de modo distinto a lo largo de la trayectoria el artesano y frente a la cual se van tomando distintas posiciones.

> "cuando vos decidís ser artesano y tenés que vender tú pieza, ahí comenzás a cambiar la visión. Al principio te dedicás mucho a lo estético, después la cosa va cambiando, buscas un equilibrio, entre lo que te gusta y lo que se vende –tenés que comer. Entonces, ahí está el gran problema nuestro, que a veces va en desmedro de lo que uno quiere hacer y eso choca a veces con lo estético."

Al mismo tiempo destaca, que debido a las oscilaciones del mercado, debe desarrollar una producción diversificada.

Patricia de la Escuela Fernando Fader destaca que una de las estrategias que desarrollan, los artesanos, para afrontar los constreñimientos del mercado, son los denominados "caballitos de batalla", las piezas seguras porque se hacen rápido y son fáciles de vender

Ésta, también, es una de las cuestiones más polémicas entre los artesanos.Nora ex Plaza Italia explica como las piezas de batalla tienen más venta por ser más baratas al hacerse en forma seriada."El caballito de batalla [dice] son las piezas seriadas que se hacen con molde entonces, se producen igual y podés cambiarles el decorado."

Mediante la seriación se genera una producción rápida y económica.

Otra de las discusiones se relaciona con la pérdida de la calidad de la producción. Motivada, según distintos testimonios, en el aumento del costo de la experimentación por la suba de los precios de las materias primas en el mercado y en la reducción del trabajo personal del artesano. Durante una conversación espontánea sostenida entre distintos artesanos, en la feria de Plaza Francia se pusieron de manifiesto las controversias, que se han desarrollado más arriba, poniendo en evidencia un conocimiento compartido, aunque no unificado, al respecto. En la discusión abordaron un tema crucial, que mayormente le es ajeno al público, que se refiere a cuánto vale el trabajo del artesano. Para ello retomaron la problemática de cómo se cotiza la creatividad, cómo incide la demanda en el ajuste del precio y cómo lo que se comercializa involucra la identidad de su productor. Cuestiones que difieren de los criterios que prevalecen en la economía y que muchos organismos vinculados a las políticas públicas intentan imponer en el sector, como se ha hecho referencia en el capítulo primero y que por su carácter diferencial marca la frontera entre el artesano, el artista y el comerciante.

Radiografía del público. Saberes sobre estilos de compra y negociación de precios

A través de la práctica de comercialización el artesano va produciendo un conocimiento sobre cómo comercializar y cómo catalogar al público (turistas y locales, según los grupos etarios, clase social y género). Aquellos artesanos que se encuentran en ferias que reciben turistas (Plazas Francia y Belgrano) generan a partir de los contactos que establecen apreciaciones acerca de

cómo éstos se comportan en relación con el trabajo artesanal. De acuerdo a su procedencia son valorados de manera diferente. En relación con los locales se estima aquellos que se interesan por las artesanías aunque no siempre compren. Pero, en ambos casos, lo que destacan es la gratificación del reconocimiento que hagan del trabajo del artesano. Es sobre esta vinculación, que clasifican al público.

Víctor, durante la entrevista, realiza una evaluación sobre estos distintos públicos:

"En general el turista busca cosas determinadas como cuero, cerámica, plata. Después hay características distintas entre un europeo y un norteamericano. El americano tiene una actitud como de desvalorización,el europeo observa, mira las cosas, yo lo que siento es mucho respeto, hace comentarios. Los que vienen de Perú o de otros lados, dicen que la artesanía es muy buena, que son originales en el diseño que por ahí no la encuentran en Europa o en otros lugares de Latinoamérica. En general, yo veo que el turista o la gente en general que viene a la feria, le gusta. Te reconoce y aparte te devuelve –con los que te podés comunicar. Alguno que le gusta /tus cosas/ pero no te podés comunicar por el idioma…

Últimamente, siento que hay más respeto por la artesanía. Hay otro vínculo que se establece con la gente. En este último tiempo la gente está más abierta o se permite decir lo que le gusta lo que siente…Tal vez hay un público que no te puede preguntar porque está inhibido porque no tiene plata, pero en general siento que la gente se comunica más. Vienen a la feria como una forma de conectarse con el otro y de poder hablar…es como un reciclaje es como que yo genero y los otros también generan y es una retroalimentación."

Ana de Plaza Manuel Belgrano describe como los turistas en su búsqueda de algo típico, como recuerdo viaje, emplazan al artesano como hacedor del objeto portador del recuerdo ya sea por ser hecho por un local o con un motivo que ellos interpretan representativo del lugar, un cliché de lo local, como piezas de bailarines de tango, imagen de Gardel, mates, etc.

Fernanda pone el acento en las diferencias del poder adquisitivo del público:

"Tenes de todo, de todo tipo tenés de clase media, algunos de clase baja de $1 la pulserita. O /aquel que/ busca lo auténtico, puede ser..."

Dentro del saber que han adquirido a través de la experiencia de negociación en la feria, prevalecen aquellos aspectos referidos a las rutinas que realizan los compradores hasta que efectivizan la compra y los tipos de compradores. Pato considera que:

"En la Recoleta el mercado es amplio y a la gente le gusta el buen gusto y la exclusividad... Lo principal es que te valoran a vos y a tú trabajo. Generalmente, las viejas son las más hinchas. Se la dan de la gran sociedad y dan vueltas hasta que compran lo que les gustó. Coreanos, japoneses en realidad viste esos amarillos nunca compran nada, son especímenes raros. A los que más vendo son a los europeos."

Poseen un detallado conocimiento sobre los horarios característicos de acuerdo a los intereses y competencias del público. Patricia de la Escuela Fernando Fader lo expone de la siguiente forma: "A los que les interesa, por lo general, vienen los sábados por la mañana hasta el medio día. Con los del sábado por la tarde no pasa nada. No les interesa mucho. Y están los domingos, los domingueros rompen. Viene hasta con el loro. No compran."

Discriminan los espacios dentro de la feria, según la concurrencia del público y son conscientes que el lugar del puesto identifica al artesano para quien la frecuenta. Para Patricia "según va la circulación de la gente hay lugares que venden más, porque son más frecuentados. Además la gente te identifica por el lugar: alguien va a buscar a un artesano que vio en este lugar, y si te movistes 10 cm. ya no te encuentra. Es así."

Prácticas de negociación del precio

Si bien los artesanos conocen la composición técnica del precio de lo que ofrecen a la venta, éste está supeditado al vínculo y empatía que establecen con el potencial comprador. Empatía que depende de la actitud del comprador en términos de cómo se dirija al artesano y exteriorice su adhesión al objeto producido. Paulina de Plaza Francia dice:

"Se mide el precio de la materia prima, después, ponés una cantidad más que es tu trabajo. Siempre es un 200% 300%.[Pero] Depende de la actitud del que venga a pedir rebaja….Mis precios no son muy elevados... Depende de la actitud de la gente. Por ahí hay pibes adolescentes que los ves, juntando las monedas y te dicen; mirá, no llego. Les rebajás . Yo mido en base a la cara y a la actitud. Si vienen turistas a que /esperan/ les regalen las cosas, por ahí me pierdo de vender, pero me hincha las bolas, como si vinieran a comprarle a un indio. Hay gente que tiene esa actitud… yo lo mido así, de acuerdo a la cara. Más que nada la actitud de pedirlo."

Pato con 26 años en Plaza Francia comenta que:

"Si viene un cliente que lo ves muy copado con el objeto y no le alcanza la plata le haces una buena rebaja y con otras ventas haces la diferencia: porque la cuestión es no perder plata. Mirá, hoy vino una chica italiana, le tendrías que haber visto la cara, es difícil de explicar con palabras. Como no le alcanzaba la plata se lo dejé por chauchas y palitos. En esas situaciones cuando les encanta lo que hacés es cuando me siento re bien."

Al ser reconocido el sacrificio de su trabajo, el artesano se predispone a allanar la entrega del bien, bajando el precio. Lijou resalta el vínculo, la empatía, lo que él denomina 'onda' (predisposición del ánimo) como lo que facilita la transacción comercial.

"Yo le puedo decir a una persona: esta cartera vale $50 aunque valga $80 porque sé que no la va a llevar, porque no tiene onda.

Si aparece la persona adecuada, es posible que la venda a menos. El precio está en relación al trabajo, la cantidad de material que tiene. Pero uno se engancha con una mina o un tipo y le decís: ¿te gusta? Bueno, ¿cuánto tenés? Y se la dejás por menos. Me pongo bien que se la lleve alguien que tenga onda. Y eso es lo que hace que la cosa siga viviendo. No, me coparía que la lleven para dejarla en el ropero. Por ahí pasa la cosa."

Pero hay piezas con las que los artesanos establecen un vínculo emocional por el esfuerzo creativo que les demandó y deciden retirarlas del circuito de venta. En general, esto no es permanente. Como señala Lijou "hasta que caiga en el olvido o una nueva obra la reemplace. ¿Ven aquella cartera? Bueno, yo promedio las tengo a $70 a ésta la tengo a $100 porque no la quiero vender. Me enganché con una historia muy rara con esa cartera, me pasaron cosas…Yo tengo 30 años de feria y te pasan cosas, cosas bellísimas." Silvia comenta al respecto:" si hago yo un anillo, estoy poniéndole cosas que tiene que ver con un hecho artístico. Pero hay cosas que son como si te arrancan algo. Yo recién este año voy a ver el tema de la comercialización, pero es difícil. Vos ponés precios y a veces tiene que ver con una cuestión de costos concretos... Pero hay cosas, que vos estuviste pensando, ideando, dibujando, es una cosa rara que acontece que no es muy fácil."

Fidel explica como aquellas piezas con las cuales siente un vínculo especial solo puede entregarlas a alguien que, también, comparta ese sentimiento. Cuando han cedido la pieza, a través de la venta, el recurso para recordarla es la fotografía.

"Yo hace unos años decidí sacarle fotos a los trabajos más lindos porque es una manera de seguir teniéndolos, de que no se pierdan, por ahí yo me olvido que lo hice... Y cuando es algo que a mí me gusta mucho también siento que pasa algo especial con la persona, pasa algo diferente que cuando te compran cualquier cosa… pasa otra cosa de sentirse aceptado, de sentir que la gente te está pagando, te está dando algo de sí por algo que vos le estas ofreciendo."

El estilo de negociación aborrecido

Uno de los comportamientos más resistidos por los artesanos en el proceso de compra - venta es el del regateo. Porque, para ellos, es una forma de desvalorizar su trabajo y un modo de obtener ventajas para beneficio propio del que compra. Como señala Carol, hay formas indirectas, "el dame dos por tanto," atendiendo a un modo de comercializar de los revendedores, que se contrapone a la idea del carácter único de cada pieza artesanal.

Carol comenta que "La gente no protesta casi nunca por los precios, porque tenemos todo barato, pero además la gente no puede ponerle un valor como si me decís esto lleva 100 gramos de clavo… Hay jóvenes te dicen "hay dame dos por tanto" y listo pero bueno… la gente en general no protesta nunca por un precio es más, a veces te dicen: esto es muy barato, esto es más caro de lo que vos vendés. No te digo que siempre, pero uno en mil te aprecia, entonces vos decís guau! O te dicen que sos muy trabajadora y vos te quedás recontenta [risas]"

Pero como sintetiza Patricia de la Escuela Fernando Fader " Público hay de todo. El que comprende el trabajo y el pichulero." Pablo, cuando afirma "No acepto el regateo, es una falta de respeto. En Centroamérica eso se usa mucho porque están acostumbrados a la sumisión."

Cuanto más explícito y directo es el regateo, más resistido es por los artesanos, porque no solo se quiere tomar ventaja sobre sus trabajos sino situarlos en una transacción estrictamente comercial, cuando ellos lo perciben como una interacción en la que están involucrados ellos mismos, ellos hicieron el trabajo. Silvia comenta al respecto:

"Hay gente muy respetuosa, y hay gente que te quiere poner el precio despectivamente…entonces es una falta de respeto. Hay gente que te pide de muy buena manera….Pero hay una cosa que vos estas defendiendo, no es solamente lo que hiciste. Ahí estás vos, estás directamente recibiéndola. No es como en un negocio que hay otro que no te la da, no sabe qué es lo que pasó atrás de eso, el que vende, el dueño del negocio."

Otros atribuyen este comportamiento, el del regateo, justamente a la asimetría del conocimiento entre artesano local y público. Este último no sabe que la pieza artesanal es única, aplica criterios correspondientes a otros contextos. Lijou expresa que:

"A veces la gente regatea los precios, yo le pongo un precio para venderla, no para bajarla. Y esto se estila en toda Latinoamérica. En Bolivia, por ejemplo en Villazón hay soperas de plata que cuestan $80. Vos preguntás al lado te lo dejan a $ 70 y llegás a la punta de la feria y la conseguís a $ 25 y sin regatear. Los gringos andan por toda Latinoamérica aprovechando eso. Yo le pongo un precio porque eso vale tanto. Porque allá la producción es distinta, es masiva. Hacen mil chalinas de telar. No es casualidad que una pieza que regateas a ese nivel tiene otras veinte piezas iguales. Pero andá a regatear una pieza única."

El movimiento pendular de las ventas

La venta de piezas artesanales, por su falta de estandarización, es un fenómeno influenciado por múltiples factores desde el gusto personal hasta los procesos económicos estructurales. Como se ha expuesto, los artesanos han ido conformando un conocimiento sobre la misma a través de la experiencia personal y la observación del comportamiento de otros puestos en la feria, que les permite efectuar diagnósticos y adoptar estrategias para optimizar la misma. No obstante, ellos vivencian la incertidumbre de que éstas sean exitosas. Por eso debido a la multitud de variables que entran en juego en el éxito de la venta, no es extraño que como expresan más abajo las entrevistadas se aluda a lo mágico, a lo extraordinario y a la suerte. Ello no supone que no apliquen la razón, cuando disponen de pruebas manifiestas, para explicar el éxito. Pero muchas veces dicho éxito les resulta caprichoso. Carol comenta al respecto:

"Tenés días mágicos así de golpe no sabés porqué todo el mundo compra…. O tenés lo mismo de siempre.! Hay puestos que

venden siempre. En mi caso es trabajo hormiga, esas cosas chiquititas las pinturitas chiquititas en granos de arroz que dicen: María, Paula, Analía y todo eso en un grano de arroz, la gente dice: ¡Guau! Y bueno, qué sé yo. Particularmente, no es lo que a mí me llama la atención, pero entiendo que eso llame la atención sobre todo aquel que no podría poner ni la A sola arriba del arroz. La gente que no trabaja en esas cosas le parece espectacular."

Fernanda -segunda generación de artesanos en la Feria de San Isidro- también hace referencia a la arbitrariedad de la venta, agravada por las crisis económicas.

" antes en la época de la plata dulce como a principios de los 80, sabías que si armabas el puesto siempre vendías más o menos la misma cantidad, pero ahora con esta situación económica, armás y nunca sabés si vas a vender. Quizás tenés suerte y haces un montón y quizás armás y no pasa nada."

Rodolfo comenta que: "En otra época eran las cuatro de la tarde y estabas vendiendo y habías vendido todo y te ibas tu casa." Nati pone de manifiesto como la venta es deseada. Cuando uno la concreta, otro la recela: "Ven que estás vendiendo y tienen la mirada clavada atrás porque están envidiando un poquito porque vendés."

La venta como señala Fidel es un significativo indicador para saber qué producir y qué exhibir en el puesto, pero cuando ésta es por encargo se reducen las incertidumbres.

"Cuando trabajo sobre algo seguro, porque lo tengo vendido, trabajo completamente tranquilo. Hay una cierta incertidumbre que es todo un tema. Lleva mucho tiempo y decidir ¿qué hago? ¿Qué fabrico cosas caras, cosas baratas, las que yo quiero? Esto no me va a gustar hacer pero se vende. Y uno va conjugando todas esas cosas para llevarlas adelante."

En la búsqueda de la venta exitosa, un recurso que se puede aprovechar es la moda, que por la novedad atrae al público. Pero como se desprende de los siguientes testimonios, esta posibilidad en términos de la actividad artesanal es motivo de evaluaciones diferentes.

Víctor dice que en su caso : " Es bastante poco lo que miro en sí del mercado, por ejemplo, hay colores que en este momento no se usan y yo tengo necesidad de usarlos y los utilizo y, tal vez, teóricamente, no funciona ese color en ese momento en la moda y yo lo vendo igual, entonces, no tomo pautas de qué es lo que se usa y hago exactamente lo que se usa, porque por ahí al año siguiente empezó la moda de ese color, entonces pienso que somos generadores de modas…"

Nora, ex Plaza Italia, pone de manifiesto como la moda puede beneficiar la venta de un rubro en particular, y no porque éste se adapte a ella.

"La cerámica tiene que ver con la revalorización de lo ecológico, la tierra, entonces hay señoras gordas que se compran enormes jarrones de barro cuando antes se compraban unos hechos de loza, hay una revalorización de los productos que tengan que ver con la tierra."

La publicidad, también, es reconocida como un medio para la promoción no solo de la venta sino para ofrecer cursos de capacitación para quienes desean iniciarse o perfeccionarse en un oficio artesanal.

Las otras ventas

La práctica de comercialización de los artesanos mayormente no se circunscribe a la feria, tienen o han tenido experiencias a través de otros canales. Pero ésta les brinda un acercamiento a estos últimos. Nora ex Plaza Italia comentaba durante la entrevista que:

"estando en la feria vendiendo en casi todos los puestos pasaba gente que tenía negocios, comercios, y si les interesaba te pedía precios y compraba directamente porque se supone que se vendía más barato que los mayoristas de negocios. Paralelamente, a las ferias vendíamos en negocios porque no nos alcanzaba lo que vendíamos allá, vendíamos en algunos negocios del centro, habíamos

enganchado a los comerciantes en la plaza porque ellos van allá a buscar productos y sino, a veces, salíamos con el muestrario en el bolso con las piezas no con fotografías y las llevamos a los negocios y las ofrecíamos….”

Como lo señalan Pato y Patricia a través de la feria obtienen clientes que operan por encargos, que reducen los riesgos de la incertidumbre de la venta o se acercan al puesto comerciantes que compran por mayor. Lo que dinamiza el movimiento del stock de piezas. Pato comenta que: “Generalmente las señoronas me las encargan, es como todo ¿viste? te recomiendan y es cuando te llega el trabajo, eso quiere decir que soy muy buena en lo que hago.”

Patricia diferencia el tipo de compra que realizan los revendedores “Compran 30 de estos, 30 de aquellos y arman su negocio.”

Alicia de Parque Centenario señala otras instancias como lugar de venta: el taller. Aunque quienes van surgen por contactos en el puesto o por recomendación.

“…suele ir gente a taller a comprarme. Últimamente, es muy poco eso. Alguien que va un negocio, alguien que viene de afuera, alguien que viene por recomendación o porque de repente quedaron enganchados de acá porque vieron las piezas, les gustaron y van al taller.”

Vicky incursiona por galerías de arte, pero destaca la ventaja de los precios de venta en la feria.

“hago caleidoscopios, que no es algo comercial, pero hay una galería de arte que me compra y en una época hacia otras cosas que si me compraban negocios. Hay algunos que vivimos específicamente de lo de la feria. De vez en cuando pasa alguien de algún negocio que le interesa lo que uno vende y lo vende en el negocio, más caro, no es el mismo precio que acá.”

Luciana refiere la actual tendencia de los negocios que toman en consignación las obras, por lo que el artesano asume los riesgos de la venta.

“Dejo en consignación en los negocios, pero también ha cam-

biado porque antes los negocios compraban y cuando vendían te pedían más. Ahora el riesgo es tuyo, vos lo dejás y por ahí la gente horrible no te paga o desaparece el negocio."

Nora ex Plaza Italia explicita las estrategias para ofrecer sus obras en los comercios.

"En general vos haces el producto, lo terminás y lo vas a mostrar a algún negocio, ahora se usa mucho el tema de sacar fotografías sino vas con las piezas terminadas al negocio. Al artesano que le gusta trabajar no le gusta vender, en cambio a veces el que sabe comercializar bien un producto no sabe fabricar, no se complementa la misma persona."

Lijou realiza un comentario significativo sobre el haber impuesto el precio de venta a un comerciante, lo que indica la excepcionalidad de dicha posibilidad. En particular, si atendemos a los testimonios previos (que no les compran, los dejan en consignación y no les pagan).

"Al único tipo que le vendí es a un local de Galería del Este. Le vendí al mismo precio que tenía en la feria y él ponía de ahí en más el precio que quería. Acá tenés que crear constantemente para poder vender y por la competencia, si querés trabajar tenés que hacer buenas."

Hay quienes hicieron el camino inverso del comercio pasaron a la feria:

"yo tenía uno de los primeros locales de artesanía de Olivos, una galería que se llamaba "2001", vendía mucho. Hacía suecos, carteras, ropa de cuero. Se vendía mucho. Vendía en Toldería de la Griega. Con Marta, la dueña, nos pusimos con cuatro parejas más. No dábamos abasto para abastecer el local por las ventas que había….yo tenía una producción de 25 pares de suecos todos los días."

Si bien se mencionan distintos canales de comercialización los artesanos son conscientes de que ellos no disponen de una capacidad ilimitada de producción como para expandirse y diversificarse en las distintas instancias de comercialización.

Nora ex Plaza Italia reflexiona acerca de stock con el que se trabaja:

”el artesano normalmente trabaja sobre pedido, no hace como los grandes talleres o las fábricas que tienen una producción y la venden…la única vez que empecé a trabajar con stock me fue re mal. El taller lleno de piezas y no las podía vender, no tenía a quién vendérselas, había sido muy optimista y no las podía ubicar.”

Ada de Parque Lezama pone de manifiesto la capacidad limitada de producción, al ser personal y manual.

“Nosotros trabajamos dos días a la semana: sábado y domingo y tenemos en la semana ferias alternativas, que son muy pocas. O sea, es muy poca la plaza. El otro recurso que nos queda sería vender muestra mercadería a otros lugares…que en mi caso…por la cantidad de prendas que yo puedo hacer por semana, no me lo permite, yo no puedo competir con un confeccionista.”

A lo largo del análisis expuesto se ha ido señalando aquellos aspectos de la comercialización que consideran relevantes los artesanos. Se ha observado que estos aspectos no constituyen un bloque homogéneo de creencias y prácticas que comparten por igual todos los artesanos en el desempeño de su tarea. Más bien, lo que a ellos los cohesiona es la deliberación sobre los mismos. Para participar -ya sea afirmando, rechazando parcial o totalmente o modificando dichos aspectos- en el mismo los participantes deben conocer aquellos aspectos considerados sobresalientes, tales como, cuál es el planteo de lo que ofrecen, en base a qué criterios lo realizan (artísticos/utilitarios), cómo se percibe el intercambio (el problema de la asimetría de conocimientos), que obstáculos deben superarse para hacerlo efectivo, las características de los distintos públicos y sus

rutinas de compra, cuáles son las prácticas de compra-venta negativas, el movimiento pendular de la venta y otros canales de venta distintos a las ferias. Además del conocimiento, comparten el modo de adquirirlo a partir de la inmersión y el contacto con la experiencia de la compra venta principalmente en los puestos de las ferias de Bs. As. En dicho aprendizaje han objetivado y reflexionado sobre las experiencias realizadas y los resultados obtenidos para orientar las acciones en la siempre incierta situación de compra - venta, o relacionadas con nuevas prácticas. Estas modalidades de aprendizaje de experiencias situadas contextualmente con la finalidad de ser aplicables distinguen a este grupo. Este conocimiento y modo activo, reflexivo y pragmático de aprender la comercialización de sus bienes, que les provee los elementos para hacer sus cálculos comerciales, distingue a los artesanos con respecto a quienes para comercializar se guían por estudios de mercado que tomando en consideración el producto, precio, mercado y publicidad proyectan las ventas y ganancias sobre un producto, minimizando, la relevancia del papel del productor en su interacción interpersonal con el público. Justamente, aquello que es privilegiado por los artesanos. Ellos destacan la necesidad de establecer una relación de empatía con el comprador, -en particular cuando en el objeto a intercambiar se privilegia el mensaje estético artístico sobre el utilitario-. Esta relación los orienta acerca de quiénes son los potenciales compradores. En dicho intercambio no solo se halla en juego el objeto sino el propio productor porque lo representa y se identifica con él. Siente y perciben un compromiso cognitivo, expresivo y emotivo con él. Por ello, en dicha relación el proponente trata de que la forma del objeto se mantenga asociada con el sentido que le atribuye y que esta vinculación se mantenga homóloga para el público receptor. Este interés por el control simbólico sobre la obra se torna más significativo cuando el artesano siente que su identidad se manifiesta en el estilo de la obra. Ellos son conscientes de los riesgos que se hallan involucrados cuando ofrecen a la venta productos marcados estéticamente que requieren de competencias cognitivas, expresivas y emotivas por parte del público como para involucrarse en la compra - venta del bien. Lo que si bien les

restringe el mercado, también, les facilita delimitarlo con mayor precisión. En cambio, en el caso de los objetos utilitarios solo demandan un conocimiento sobre los esquemas de utilidad convencionales más generales, por lo que el universo de potenciales compradores es más amplio que el de los anteriores. Asimismo, son conscientes que a lo largo de la vida social de los objetos estos pueden ser interpretados estéticamente o funcionalmente de manera diferente. De allí, la importancia que le otorgan a las prácticas orientadas para suturar las fisuras de los saberes con los que operan el artesano y el público, respectivamente, en su intercambio. Diferencia, que puede llegar a que por falta de competencia, por parte del público, éste se aparte de la obra artesanal por temor al ridículo y al engaño, en particular en aquellas obras comprometidas con un lenguaje artístico original. Para ello los artesanos instrumentan distintas estrategias de validación que comprenden un amplio abanico: mostrar cómo se hacen, ofrecer explicaciones sobre su significado, exhibir registros sobre su fabricación, inscribir la firma del autor. Pero tal vez uno de los aspectos más distintivo de la forma de trabajo de los artesanos como grupo ocupacional, se relaciona con el conocimiento y las prácticas que desarrollan en relación con el control de las múltiples variables ambientales y personales que intervienen en el éxito de la venta, en particular cuando ésta es en un espacio en donde compite con otros y cuya venta no brinda la confianza de los trabajos por comisión. Justamente la prueba de las obras con el público pone en evidencia uno de los problemas centrales del artesano: articular lo que desea hacer él y lo que desea y está dispuesto a comprar el público, que puede coincidir o ser divergente. Frente a esta situación no hay un único criterio. Están quienes sostienen no sujetarse al gusto del cliente, éste debe reconocer la obra artesanal por su estilo y quienes consideran el gusto del público en diálogo con el propio.

Pero, además, enfrenta otro dilema de cómo sostener la condición artesanal de su trabajo frente a las constricciones económicas estructurales, que llevan a bajar la calidad, la exclusividad (seriación de la producción) y empobrecimiento de la calidad artística por los elevados costos que insume (en tiempo y materiales) la experimen-

tación creativa o reducir la cantidad de trabajo que le aplica el artesano. Por ello como estrategia de venta, en los puestos se ofrecen objetos de distintas categorías aquellos más artesanales, que el artesano sabe que van demandar mayor tiempo para venderse y los que denomina caballitos de batalla, que sabe que va a vender rápidamente, con los que sostienen relaciones diferentes. Cuando la relación emocional con la pieza artesanal es significativa, el artesano puede llegar a retirarla del circuito comercial temporal o definitivamente, porque no desea que le sea enajenada. Dados el vínculo emocional del artesano con las piezas -que espera se replique en el comprador- y el valor creativo que le atribuye a la obra, es que la cuestión de la asignación del precio no se resuelve con las fórmulas que se aplican a otros bienes y servicios. Si bien se asemeja al del arte, no es exactamente lo mismo. En este nivel se observa cómo el precio de la obra artesanal tiene un importante componente intersubjetivo de lo que valora el artesano su trabajo. Sobre todo del componente artístico- y lo que aprecia el comprador. Cuando entre ambos se establece una empatía `buena onda, el artesano tratará de allanar su venta adecuando el precio a las posibilidades del comprador. El estado de ánimo de ambas partes es significativo en el acuerdo del precio. De allí, que el resultado de la transacción sea la satisfactoria para los participantes, en lugar del óptimo. Por ello las antípodas de esta situación es el regateo, acción que predispone al mal ánimo del artesano porque se trata de sacar ventaja de su trabajo, y lo asume como una falta grave hacia él. En el regateo el cliente intenta imponer su voluntad sobre la del artesano, a partir de su poder de compra. Compra que desea y necesita el artesano. El precio del objeto artesanal no responde a las fórmulas de los productos industriales pero tampoco de las obras del campo del arte. En estas últimas el valor justo de una obra, ¨fair market value¨, depende de criterios estandarizados: trayectoria del artista, autenticidad, tema, medio, estado, tamaño, historia, estilo, fecha, rareza y calidad. En el caso de la artesanía pasan por otros parámetros: habría que considerar el grado de involucramiento del productor y el receptor con la obra, las circunstancias de la transacción, el contexto en donde se realiza pero también considerar que

a diferencia del campo artístico, no hay un sistema de información sobre precios de las artesanías como en el campo artístico (en el arte se pueden comparar precios entre maestros del expresionismo, por ejemplo, a partir de los precios pagados en los remates, que organizan firmas como Christie y Sotheby, o hay cotizaciones disponibles en la Bolsa). Asimismo, los objetos artesanales no son objeto de especulación financiera como ocurre en el campo del arte en donde las obras estéticas se tornan en inversiones económicas produciendo la estetización del dinero. Fenómeno que Walter Robinson enuncia de la siguiente forma: "No tenemos más movimiento de arte. Tenemos movimiento de mercado".

Se ha dilucidado como los artesanos personalizan y dan un sentido al proceso de compra - venta para controlar las múltiples variables que intervienen en el éxito de la venta, que los diferencia de quienes se desempeñan en el campo de los productos seriados y en la esfera del arte. Dadas las incertidumbres de la actividad en términos de los riesgos que supone (asimetría de conocimientos comprador vendedor), constreñimientos económicos de los potenciales compradores, la exposición personal que experimentan en la misma, la falta de información explícita sobre el mercado [112] de artesanía, que les permita efectuar cálculos y previsiones; ellos privilegian la negociación con el comprador y propician una re personalización del intercambio social. Para ello han desarrollado un conocimiento informal basado en la experiencia práctica, que les permite situarse y operar en la negociación material y simbólica de los bienes que transan. Negociación en las que tal vez lleguen a una resolución satisfactoria, aunque no óptima (en el sentido de la mayor ganancia). Todos estos aspectos dan cuenta de un proceder en los que los artesanos afirman su identidad diferencial con respecto a otros agentes que se mueven en el mundo de los negocios e incluso de aquellos potenciales clientes que no entran en el juego que proponen.

---

112. En Donald Kuspit (2007)

Capítulo 10

Las trayectorias de los aprendizajes de los artesanos y la acreditación profesional

No se aprende jugando exactamente,
sino jugando con lo que se aprende
(conferencia de Avilio de Gregorio, 2003)

En este capítulo para dilucidar el diferencial de la identidad de los artesanos que actúan en las ferias se aborda la dinámica de la conformación del conocimiento necesario para su desenvolvimiento en la actividad, desde su perspectiva. Con tal finalidad se analizan distintos aspectos relacionados con dicho saber. Cuáles son las experiencias de aprendizaje y en qué contextos sitúan las mismas, qué papel consideran que juegan las instituciones en el aprendizaje, qué movilidad laboral en términos de cambios de especialidad (movilidad horizontal) perciben que les permite lo aprendido, cómo ese aprendizaje interviene en la auto adscripción en la categoría artesano y cómo vinculan el aprendizaje con la acreditación profesional. Para ello, se parte de los testimonios de los entrevistados.

La adquisición de las competencias laborales. Los múltiples caminos de aprendizaje.

Los relatos convergen en torno a cómo se iniciaron en la adquisición de aquellos conocimientos teóricos y prácticos necesarios para el desempeño de la actividad. Los mismos ponen énfasis más que en el saber adquirido -en cuanto contenidos curriculares de estudios formales- en el modo en que adquirieron el saber. Asimismo, este último no se corresponde con un modelo de aprendizaje único ni se circunscribe a un estilo en particular. En todos los casos se trata de aprendizajes desarrollados en relaciones cara a cara, aunque situados en distintas tramas sociales. Tramas que comprenden desde el hogar-taller (la transmisión se realiza de pa-

dres a hijos o entre esposos), el taller, la feria (esta última es presentada como espacio privilegiado de aprendizaje) hasta la escolar con toda la gama de instancias de sistematización y transmisión del saber artístico y técnico (escuelas de artes y oficios, escuelas técnicas, escuelas de Bellas Artes, carreras universitarias como arquitectura y cursos dictados en el ámbito de educación no formal), que incluye. No obstante, esta diversidad de contextos de aprendizaje, en todos los entrevistados se destaca el aprendizaje experimental activo, es decir, aquel que se realiza al hacer las cosas, dado que el artesano cuando está haciendo una pieza al mismo tiempo que repite lo que sabe para hacerla puede adquirir conocimientos novedosos. Un leve cambio en el modo de producirla puede arrojar nuevos resultados (someter una pieza cerámica a temperatura más elevada durante su cocción puede provocar un efecto de terminación de la superficie: brillo o un tipo de sonoridad, no previsto). Como dice Víctor un conocimiento que se produce: "Un poco buscando y otro poco encontrando sin buscar". Por lo que el artesano 'aprende a aprender', es decir, que la misma adquisición del saber le da el método para adquirir nuevos conocimientos. Dicho saber comprende las reglas del saber técnico para obtener un determinado resultado y la ejecución práctica de las mismas.

Dialogando con Fito, éste comenta acerca de cómo aprendió por observación e imitación de lo que hacían otros, a quienes tomaba como referentes y/o con los que se identificaba, complementándolas con la aplicación del método de ensayo y error, aunque reconoce sus deficiencias. El aprendizaje al que hace referencia es informal e implícito, lo cual significa que se obtiene de la interacción directa y de ejemplos facilitados por los compañeros, que van más allá de lo que se enseña en forma explícita. El destaca su intencionalidad de aprender, a pesar que no percibía una voluntad de enseñar por parte de quien él observaba.

La reserva de los artesanos para transmitir el conocimiento es recurrente, y se vincula con el sentido de propiedad que tienen sobre el mismos dado que en muchos casos lo han producido por sí mismo, en forma autodidacta. Solo mediando una relación de mutua confianza entre quien enseña y quien aprende, la transmi-

sión se produce. El comentario de Beni señala la importancia de la relación para que el aprendizaje se produzca, dado que quien sabe más le facilita su conocimiento y experiencia a quien sabe menos. [113]

"Empecé con otro… amigo- que también era artesano- que más o menos me dio las instrucciones más elementales, viste para laburar: cómo manejar las herramientas, los materiales."

Por su parte, un artesano de la feria de San Isidro, que trabaja cuero pone en evidencia como esa relación lleva implícita una identificación con el otro y el reconocimiento de su idoneidad en el oficio. Así lo expresa: "Esto me lo enseñó otro artesano, … él trabajaba el cuero, era…un tipo muy capaz, …investigando cosas y me pasó todo."

Horacio, uno de los precursores de la feria de Plaza Francia, durante la entrevista rememora los modos de aprendizaje, que siguieron los artesanos que formaron inicialmente las ferias de la ciudad de Buenos Aires. Se trataba de jóvenes que poseían una formación artística, mayormente en plástica, que se volcaban a la artesanía. Destaca un comienzo con una instrucción elemental e informal, que progresivamente mediante el aprendizaje por la experiencia en la confección de artesanías derivó en la necesidad de incorporar conocimientos sobre técnicas específicas. Perfeccionamiento, que realizaban en talleres. Si bien la formación artística la efectuaban en instituciones escolarizadas y formales, la capacitación artesanal se concretaba en el ámbito de las relaciones con otros artesanos y

---

113. El concepto de Vygotsky de ' la zona de desarrollo proximal, ' que él describe como " la distancia entre el nivel de desarrollo real como determinado por la solución de problema independiente y el nivel de desarrollo potencial como determinado por la solución de problema bajo la dirección adulta o en la colaboración con pares más capaces " (Vygotsky, 1978, pp.86-87). En otras palabras, cuando aplicado al ambiente que aprende, esto sugiere que los participantes puedan aprender más con la dirección o trabajando en grupos que ellos pueden aprender más que trabajando solos.

en talleres. No obstante, la experimentación personal es reconocida como la principal instancia de producción del saber. A pesar de que son conscientes de sus desventajas: malgastar recursos y la posibilidad de arruinar el producto final. Si bien poseían dominio sobre el lenguaje estético, les faltaban competencias en el oficio artesanal.

Horacio presenta una visión heroica del artesano, quien se hace a sí mismo, a través del trabajo concreto y el estudio en forma autodidacta, sin el apoyo de instituciones educativas y formativas en la materia, que estima no existían. A pesar, que la Escuela de Artes y Oficios – posteriormente, denominada Escuela Técnica Raggio- ha funcionado desde 1917.

Hay casos como el de Dody, que consideran que es motivo de orgullo, que el artesano se forme a sí mismo, solitariamente, sin el otro: "Mi técnica es mía, no me la enseñó nadie…Soy, autodidacta." Por su parte, Mercedes resalta la regularidad de este modo de aprender: "Yo aprendí sola y el otro aprendió solo y cada cual se las rebuscó como pudo y no aprendió hacer artesanías en una escuela."

Cuando a Ada se le preguntó ¿Cómo aprendió a trabajar la tela? Ella no solo destacó el carácter autodidacta de su aprendizaje sino que, también, se explayó en cómo movilizaba e integraba distintos saberes disciplinarios que había adquirido para producir sus obras.

Si el aprendizaje autodidacta expresa el individualismo del artesano, la observación del trabajo del otro, como instancia significativa de adquisición del saber hacer, señala la trama social en la que se enmarca esta última.

"Aprendí –dice Vivian- hacer artesanías especialmente mirando, primero mirando…. Pero no miraba el resultado, observaba el proceso del trabajo, que es la mejor manera de aprender."

La entrevistada se adentra en aquellos contenidos de la observación que concitaban su atención: la serie de operaciones efectuadas para alcanzar el resultado buscado. Asimismo, señala el recelo que tiene el artesano con respecto a esta transmisión de su conocimiento, que él no controla.

Tito artesano, visitante en las ferias de Plaza Belgrano y Parques Centenario y Lezama, quien se inició en su Perú natal, comenta

su acercamiento a artesanos más expertos para llevar a cabo su aprendizaje, y las diferentes respuestas que obtuvo. Prácticas que él asumía como de aprendizaje eran condenadas como copia. Lo que motivó que se abocara a la experimentación de las técnicas, por su cuenta.

Una modalidad de aprendizaje distinta es aquella en la que se pone el énfasis en el aprendizaje del sentido de las obras y el compromiso cognitivo, expresivo y social que el artesano asume con dicho sentido, expuesta por Margarita de Parque Lezama. Ella se ha dedicado a transmitir las técnicas del tejido mapuche y la relación de sus diseños con la cultura indígena. Ella no se declara remisa a la trasmisión del saber porque se trata de técnicas y diseños de otro grupo, que estudia y reelabora. No establece como otros artesanos de las ferias una relación de propiedad sobre los diseños que produce, dado que los modelos de los diseños y técnicas han sido producidos por otro grupo. En consecuencia, el caso de Margarita como el de aquellos artesanos que trabajan sobre diseños y técnicas que pertenecen a los pueblos originarios, no manifiestan recelo en la trasmisión del conocimiento que adquirieron. Ellos no deben luchar por la defensa de la propiedad intelectual de los diseños y productos, como se evidenció en capítulos anteriores. Por el contrario, consideran que ellos deben contribuir a la difusión de ese conocimiento para que no se pierda.

Si bien en los comienzos de los artesanos hippies, en su formación no tuvo mayor incidencia el hogar / taller como instancia privilegiada de la transmisión del saber artesanal de padres a hijos y de maestro a aprendiz, en los sucesores de los artesanos fundadores éste se halla presente. Aurora, artesana de metal, quien en la actualidad continúa con el puesto que inició su madre en la feria de de San Isidro, comenta que si bien realizó estudios sistemáticos, su aprendizaje lo debe a la observación del trabajo de su madre en su hogar. Susi de la misma feria, destaca cómo los hijos aprenden trabajando en el oficio de los padres. Matilde rememora como aprendió trabajando junto a su hermana y Horacio, quien trabajó en los rubros metal y orfebrería en Plaza Francia, hace referencia a su crianza en el taller de su padre.

Pero no solo en el ámbito del hogar-taller se formaron los arte-

sanos sino, también, en talleres de maestros. Francisco, fabricante de instrumentos musicales de Plaza Francia, destaca la intervención de un maestro luthier para orientarlo en la producción de aquellos instrumentos a los que inicialmente apreció desde el punto de vista musical.

En cambio Natalí de Parque Lezama, si bien destaca el carácter social e informal del aprendizaje, como más arriba menciona Horacio, lo sitúa en el contexto de la feria. Presenta a ésta como un ámbito de aprendizaje. Ella ofrece una mirada positiva con respecto a la colaboración de los artesanos en la feria. Señala la buena disposición de sus compañeros de trabajo para que perfeccionara sus conocimientos, aunque dicho aporte comprende orientaciones sobre las experimentaciones técnicas que ella realiza más que una enseñanza sistemática.

Es un idea dominante entre los artesanos, que a través de su trabajo realizan la sistematización del conocimiento, mientras que para Haydée -cinceladora que enseña en la escuela Fernando Fader- y nunca actuó en ferias, la sistematización del saber recibido y la delimitación de la disciplina en la que se formó y trabaja procede de la educación escolar. Víctor de Plaza Francia, toma una posición intermedia por un lado, destaca la educación formal en escuelas y talleres, y por otro, la vinculación personal que se establece con la materia prima y la experiencia como fuente de aprendizaje, volviendo a destacar al aprendizaje mediante el trabajo.

Para Pablo y Lioju, ambos de Plaza Francia, las experiencias y conocimientos procedentes de distintas disciplinas artísticas les sirven como sostén en el desarrollo del saber artesanal

En todos los casos, el aprendizaje es percibido como un proceso permanente pero siempre orientado hacia una meta.

Si bien todos los entrevistados mencionan cómo adquirieron sus competencias laborales a través de modos y estilos de aprendizajes diversos, Lucas, quien realiza pequeñas esculturas en Plaza Belgrano, reflexiona sobre las aptitudes para desarrollar el oficio: la habilidad en las manos.

Al analizar las distintas perspectivas de los artesanos en torno a cómo aprendieron su oficio se deslizan distintas características que

les son propias. Por un lado, ejercen una actividad reflexiva sobre lo que aprenden y cómo lo aprendieron, evalúan las circunstancias y contextos sociales en los que aprendieron. Asimismo, destacan que se trata de un aprendizaje autodirigido. El que aprende fija los objetivos de su aprendizaje en términos prácticos, con la finalidad de resolver problemas concretos para transformar la materia prima. La vinculación con ésta no solo es cognitiva sino sensorial (el olor, la textura, la maleabilidad, el color, la resistencia que ofrece, la sonoridad -en el caso de la cerámica indica nivel de cocción-). A partir de dicha materia prima, imaginan los objetos que desean realizar. Por lo que el diseño es pensado en términos de su resolución concreta. Solo algunos efectúan bocetos previos. En su ejecución aplican reglas que han aprendido. Si bien el entrenamiento en las mismas favorece el control sobre los resultados, ellos señalan como los propios materiales y la experimentación los conducen a descubrimientos y a resultados no previstos. Estos aspectos acentúan la visión que tienen acerca de que ellos se hacen a sí mismos como artesanos. Resaltando el carácter autodidacta y permanente de su aprendizaje. Si bien se apropian de conocimientos, a través de distintos modos de aprendizaje formal, informal, no formal y la experiencia activa, ellos llevan a cabo personalmente la integración de los mismos para aplicarlos en la producción de las obras. Asimismo, depositan en sus manos el saber hacer para transformar la materia prima. Debido a esta relevancia de la impronta del trabajo manual en el objeto, su prolijidad destaca el mérito de su autor. Otro componente, es la imaginación para la creación de nuevos objetos, en donde el componente estético en el sentido del gusto puede ser un tema debatible pero que siempre se halla sometido a la funcionalidad. De allí que la propiedad intelectual sea un valor apreciado. Aunque presenta variantes cuando el artesano adopta diseños de otras culturas. En este caso, la realización técnica y las reelaboraciones cobran significación junto con el valor de su difusión cultural.

Son conscientes de los cambios en materia de aprendizaje entre los artesanos fundadores de las ferias con respecto a los jóvenes que se han incorporado en términos de la educación formal y en

talleres de familiares y maestros destacados. Los primeros artesanos de las ferias no participaron de la enseñanza formal de los oficios, a pesar de la existencia de escuelas, a diferencia de los que han ingresado recientemente. No obstante en ambos el contexto social de los compañeros de la feria opera como instancia de capacitación.

La acreditación profesional del artesano.

La mayoría de las actividades laborales, para que puedan ser desempeñadas, requieren de un sistema de acreditación profesional que declara que la persona es apta para desarrollar determinado trabajo porque posee la experiencia y los conocimientos necesarios para la realización del trabajo, además, que ésta va actuar conforme a un código de conducta profesional. Dicha acreditación, está vinculada, principalmente, a la cualificación de la educación recibida. Educación impartida a través del sistema de educación formal. Sin embargo, entre los artesanos la habilitación profesional se fundamenta en otros criterios diferentes de aprendizaje y se relacionan con las circunstancias y contextos en los que trabajan. .

Entre los artesanos la acreditación laboral no se la vincula con un título otorgado por un sistema formal de formación -las escuelas del sistema formal de educación otorgan títulos en oficios, solo la Escuela Municipal de Berazategui de reciente creación emplea el término artesano con indicación de la especialidad. Ellos relacionan la habilitación con el contexto de trabajo, la feria artesanal es donde reconocen se acredita formalmente la profesión. Esta se halla organizada por normativas que establecen un vínculo de tipo jurídico entre la realización regular de un conjunto de actividades y determinados saberes intelectuales y prácticos, para acreditar la calidad de artesano. Vinculación que venía operando en términos de convención social informal. En virtud de esta normativa las autoridades de las que dependen las ferias fijan el ordenamiento de la actividad y la vigilancia del correcto ejercicio de la misma. Ellas a través de sus cuerpos técnicos constatan que el feriante realice trabajos artesanales, verifican que se ajusten a los principios que re-

glamentan la actividad artesanal en ferias y velan por el mantenimiento de la confianza pública acerca de que quienes trabajan en las ferias proceden conforme a los criterios artesanales. En la medida que estas acciones no se efectivicen en forma técnicamente idónea, imparcial y con transparencia se tornará poco confiable la certificación de la calidad de artesanos de los feriantes. Y éste es uno de los problemas que los artesanos entienden como clave cuando reclaman que no se acrediten como artesanos a manualistas, revendedores, armadores etc. Cuestión que se señaló en el capítulo octavo. Pero, para los artesanos, la profesión no solo es algo que se tiene en virtud del reconocimiento oficial, sino que se relaciona con la práctica que los distingue.

Nora, quien dejó las ferias hace unos años, señala su preferencia por auto adscribirse por el oficio o disciplina en la que trabaja, pero también incluye como es clasificada como artesana desde el campo del arte. Lo que introduce la problemática de las distinciones entre arte y artesanía.

"si yo en general tuviera que definirme a mí misma me definiría como ceramista, /pero/ el tema de la cerámica es una cosa bastante discutida, porque entre los artistas a los ceramistas no se los considera artistas, se los considera ceramistas, en cambio a los pintores, grabadores, escultores se los considera artistas, los ceramistas por buenos que sean, les cuesta incluirlos en el gremio de artistas y se les suele decir artesanos."

A pesar de esta marginalidad de los artesanos con respecto al sistema de acreditación profesional formal y el cuestionamiento a su pertenecía en el campo artístico ellos se auto adscriben en el campo de la cultura y de los intelectuales. Mercedes destaca la pertenencia de los artesanos al campo intelectual:

"Nosotros estamos igual, exactamente la misma situación que la situación universitaria .O sea todos los grupos que más o menos son un poco intelectuales son perseguidos. Si nosotros estuviéramos vendiendo ajo tirados en el piso, no seríamos peligrosos. Y acá nos movemos mucho … para conservar el lugar."

Ada, por su parte, comenta:

"yo quería resaltar una característica muy particular que tienen los artesanos, en general tienen un nivel cultural bastante importante. Es gente que es muy inquieta, es gente que lee, gente que tienen más de una profesión, y muchas veces nos llevamos la sorpresa que por detrás de un artesano de cuero o detrás de un artesano de velas vos podés encontrar un profesor o… un técnico industrial o… con una persona que en determinado momento haya transitado a lo mejor por una empresa metalúrgica. La inmensa mayoría de los artesanos proviene de un oficio anterior, y que por un problema de mercado, de lo que fuera, han sido segregados, /y/ han buscado una forma alternativa de producción"

La movilidad horizontal del trabajo. El cambio de rubro.

En el marco del sistema de ferias artesanales de la ciudad de Buenos Aires los artesanos son clasificados en alguno de los siguientes rubros cerámica, cueros, madera, metal, plástica, telar, telas y varios (caleidoscopios, resina, masas modeladoras, pintura decorativa, títeres, marionetas y vidrio/vitraux). Incluso, pueden participar hasta en dos rubros. Una vez fiscalizados deben permanecer dentro de los rubros autorizados. Si desean cambiar de rubro requieren de una nueva fiscalización y esperar a que haya vacante en las ferias en dicho rubro. Esta tipificación y fijación de la actividad en rubros restringe las posibilidades, diversificación y venta de las producciones de los artesanos, en particular cuando éstos expresan la necesidad de incorporar o cambiar de rubro. Beto reflexiona al respecto:

"Estudié en la escuela de cerámica para ser alfarero, para hacer lo que a mí me gusta y terminé haciendo bijouterie, ¿entendés? …es lo que vendo, lo agarré como una salida laboral, más que un oficio…no me gusta hacer lo que hago, lo tengo que hacer a la fuerza, me gusta ser artesano porque te da libertad …Con el tiempo hago lo que quiero pero no con el material…¡si yo pudiera vender mi material, el barro."

Coco ante la pregunta de la entrevistadora si se ha mantenido dentro del rubro cuero responde:

"No, hice metal, también. Porque cuando se empezó eso: el alambrecito…le ponía cuatro mostacillas... y así ¿viste? Iba enhebrando, …era un furor éramos cuatro o cinco tirados en el piso, esa era la feria. …fabricar ahí que te salía sangre de los dedos de…doblar alambre... era el boom".

Otro artesano del mismo rubro que se inició en Parque Lezama, también, hace referencia a los cambios de rubros: "Siempre hice cuero, tuve una etapa, en la …que hice metal, pero como anexo hacía las dos cosas, pero empecé con cuero…

Diego, artesano que elabora mates y bombillas y vendió durante mucho tiempo en Belgrano y en la actualidad lo hace en San Isidro, también, pone de manifiesto la sinergia entre los rubros:
"Anteriormente hicimos una experiencia con mi hermano en cuero, pero no…yo no …no podía expresarme en eso … a partir de que alguien me enseñó la técnica, para /trabajar metales/ … me gustó. Entonces dije: esto es lo mío"

Por su parte, otro artesano de metal, que se inició en las ferias de la ciudad de Bs. As en el año 1973 pero que, actualmente, se desempeña en la feria de San Isidro señala su desplazamiento hacia otro tipo de producción.

"Empecé haciendo bijoutrie.Y bueno, un poco… me cansó. Hice estas figuras , como te puedo decir en un momento de crisis hice la primer figura. A partir de allí fue cuando yo dejé de hacer bijouterie…Me gustó más esto de los candelabros, colgantes, apliques, y otras cosas. "

Las normativas de las ferias fijan y limitan los rubros en los que se pueden desempeñar los artesanos, pero éstos por distintas razones: económicas, haber encontrado un nicho rentable en el mercado y/o por haber desarrollado el gusto por otro oficio o pensar que pueden desenvolver una mayor creatividad o se identifican con más propiedad con otro tipo de material o técnica de trabajo, desean

cambiar de rubro. De allí que ante estas situaciones perciban que el etiquetamiento del rubro les hace perder su libertad de trabajo y se torna en un obstáculo del desarrollo creativo. Por otro lado, también, pone en evidencia cómo los artesanos pueden movilizar sus conocimientos y destrezas para aplicarlos a producir otra clase de objetos. Es decir, plantean cambios de sector dentro de la actividad artesanal en razón del mercado y de las necesidades de creación artística. Esta dinámica de los requerimientos del artesano no se corresponde con la dinámica de las posibilidades que prevé la normativa –que admite cambios de rubro. De allí la reacción frente a los encasillamientos.

El presente análisis dilucida el carácter distintivo de las prácticas de aprendizaje de los artesanos de las ferias. Prácticas que contrastan con los modelos pedagógicos de enseñanza-aprendizaje que prevalecen en el sistema formal. Esta diferencia se ha mantenido en forma encubierta, situación que no es exclusiva de nuestro país. Linda Ball, de la University of Brighton, [114] en un estudio encomendado por el Crafts Council de Gran Bretaña sobre el aprendizaje de los artesanos británicos arriba a conclusiones coincidentes con las experiencias de los artesanos locales en términos de que el sistema informal de aprendizaje desarrolla independencia de creatividad y determinación y habilidad para resolver problemas. Aptitudes que resultan significativas para el desempeño laboral del sector artesanal. Pero hay otras convergencias. Por un lado, la importancia del lugar de trabajo, en nuestro caso las ferias, como espacio de aprendizaje y por otro, la importancia del conocimiento como totalidad integrada evitando las excesivas fragmentaciones en especialidades. Cuestiones estas últimas que los artesanos reclaman como movilidad entre rubros.

Pero si en los capítulos anteriores se ha ido dilucidando el diferencial de la identidad de los artesanos, en el siguiente se aborda el uso del pasado para definir la trayectoria de su identidad colectiva.

---

114. Linda Ball (1996). Otros trabajos editados sobre el particular ver: Learning Through Making editado por J Eggleston y publicado por Crafts Council, 1998 y Learning and Making – Conference Report publicado por Crafts Council en 1999.

Capitulo 11

La construcción de la memoria colectiva

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo
de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.
Poema Cambridge Jorge Luis Borges

Se han analizado los procesos de identificación de los artesanos en diversos escenarios situados en momentos determinados. Sin embargo, la constitución de las identidades no solo se manifiesta en términos temporales del aquí y ahora sino en relación con un pasado al que los artesanos apelan para definir la trayectoria de su identidad colectiva. Para ello construyen una memoria, que como señala Joel Candau (2006:52), establece una continuidad imaginaria entre el presente y el pasado del grupo. Pasado interpelado desde el presente, que aplican para enfrentar situaciones críticas por las que atraviesan para legitimarse como grupo o acrecentar su poder frente al de otros. A pesar del carácter arbitrario, selectivo, plural, con olvidos e interpretativo de los hechos del pasado que se evocan, la memoria les permite mantener la idea de continuidad de sí mismos como individuo y colectivo social a través del tiempo, incluso cuando se producen cambios; introduciéndole las modificaciones y ampliaciones que sean necesarias. Sus autores han seleccionado determinados acontecimientos del pasado y los han eslabonado en una tensión dramática para tornarlos inteligibles. Tensión en la que se presentan situaciones críticas relacionadas con el cierre de ferias, que amenazan la continuidad de la actividad de los artesanos o en las que se disputa la legitimidad de esta última como perteneciente al ámbito de la cultura, con sus consecuentes efectos en términos de la identidad laboral del colectivo artesano.

Si bien se trata de recuerdos que se experimentan en el nivel individual adquieren una dimensión colectiva en la medida en que se basan en un entendimiento común acerca del pasado, que es compartido y que reconocen como una tradición propia del gru-

po (Paul Connerton 1999:36) Además, éstas memorias individuales para producirse se hallan afectadas por los que Maurice Halbwachs (1925) denomina los marcos sociales, que comprenden el entorno social (distingue entre aquellos específicos como la familia, religión, clase social y aquellos más generales como el lenguaje, el espacio y el tiempo que sitúan la memoria) que fijan determinados recuerdos y orientan acerca de otros. De este modo, los acontecimientos que rememoran los artesanos no les son exclusivos; se relacionan con los recuerdos (por ejemplo sobre el fenómeno del Instituto Di Tella, los distintos gobiernos que actuaron en el país) de otros sectores sociales con los interactúan. Los mismos acontecimientos pueden ser objeto de distinto tratamiento, según el grupo que los interpreta. En las sociedades actuales la pertenencia del individuo a múltiples grupos hace imposible la construcción de una memoria unificada, lo que provoca la fragmentación de la memoria, lo que contribuye a enfrentamientos sociales.

En la elaboración de su memoria grupal los artesanos son capaces de tomar en cuenta la historia oficial dominante y transformarla, integrando el sentido de sí mismos con el curso de la memoria que elaboran, reforzando el derrotero de la trayectoria colectiva común (Candau: 2006). Si bien en la construcción de la memoria se opera con la referencia al pasado de los artesanos en términos de las incertidumbres que afrontaron en la continuidad de su trabajo, su énfasis está dado por el horizonte de expectativas que se organiza en torno a un presente y futuro, que perciben incierto y precario. Incertidumbres, que en el caso de los artesanos se refieren a la negociación por el mantenimiento de las ferias en las plazas. Espacio de todos pero de ninguno en especial en donde ellos se identifican frente a una pluralidad de extraños, apelando para ello a una memoria de origen que se aposenta materialmente en el lugar físico de la plaza.

Cómo estructuran diferencialmente su memoria colectiva los artesanos.

Los entrevistados expusieron sus memorias a través de narraciones. En ellas como señalara Aristóteles en su "Poética" se representa la vida. Sin embargo, esa imitación de la vida puede ser replicada, recreada o bien transformada por el narrador, produciendo un nuevo sentido de la misma.[115] Para realizar esta operación este género discursivo ofrece distintos mecanismos que pone en práctica el narrador. Por un lado, la selección consciente de los acontecimientos o / y estados de cosas del mundo que se eligen representar y por otro, como se ensamblan dichos acontecimientos a través de la puesta en intriga –situación crítica- para que los torne inteligibles. En la puesta en intriga el narrador realiza dos operaciones. Por una parte, toma como referente a los hechos de la vida (lo que imita de ésta) y por otra, configura a éstos de una manera particular, atribuyéndoles un sentido diferente (connotación semántica) [116]

---

115. Como señala Aristóteles en el Capítulo 9 de su Poética el narrador no relata tanto lo que realmente aconteció (lo ordinario) sino aquello que podría haber sucedido y las cosas que son posibles (lo extraordinario), según una necesidad o verosimilitud. Lo que implica que aunque el narrador tome cuestiones del mundo o imite acciones ocurridas, siempre posee un margen para la creación que hará a través de la metáfora y la puesta en drama del relato.

116. Paul Ricoeur (2006) destaca dos procedimientos en el relato que generan nuevas relaciones en el espacio lógico de la representación del mundo. La metáfora que consiste en aplicar el nombre de una cosa a otra distinta, que rompe con la pertinencia semántica literal, creándole un nuevo referente. La metáfora desafía sentidos previamente establecidos. Se produciría un desvío sobre los significados dominantes. Para producir la metáfora (aplicar un término a una cosa nueva) supone dejar en suspenso el referente conocido. La puesta en trama comprende la reorganización de las relaciones entre las acciones creando nuevos sentidos acerca del mundo. Al conectar de un modo diferentes las acciones, los personajes y los valores se re-describen "realidades."

de este modo puede volcar su punto de vista acerca de los acontecimientos, la conciencia que tiene acerca de ellos y la intención que tiene para comunicarlos. Atento a que todo relato está destinado a un receptor, es de índole intersubjetiva. En los relatos los hechos reales, mayormente, no son explicitados sino que intervienen como presuposiciones y se pueden distinguir dos componentes: la fabula (material básico del relato) y la trama sjeizet que consiste en la organización temporal y ubicación de los hechos por la que los mismos datos se pueden contar de distinta manera (Bruner, 2003)

En breve, a través de estos procedimientos se manifiestan la conciencia de los protagonistas, su subjetividad individual y colectiva y posibilita la subjetivización del mundo. Por ello las narrativas de la memoria echan luz sobre las perspectivas múltiples y variadas visiones del mundo.

Movimiento fundacional. Hippies-artesanos.

Los relatos enlazan el momento fundacional de las ferias artesanales con los movimientos juveniles del 68 que aspiraban a cambiar el viejo sistema social y desembarazarse de todas las formas de autoritarismo. Aspiración condensada en aquel famoso eslogan de la época "prohibido prohibir". Movimiento que propiciaba una ruptura con el statu quo en sus diversos modos de concreción (en las relaciones intergeneracionales en el seno de las familias, en las estructuras de poder enquistadas en el campo artístico, en los imperativos del mercado que alentaban el consumismo y la mercantilización). Planteaba un estilo de vida alternativo que, según los entrevistados, encarnaron los hippies - artesanos. Ellos desafiaron el canon de la autoridad de la época para -como señala Ricardo de Plaza Francia- ''romper con las reglas''. Por lo que, como destacan los consultados, "nacen perseguidos por la policía".[117] Buscaban la libertad, según

117. La revista Primera Plana (en su edición del 12.2.68) comentó sobre la repre-

la perspectiva de Ricardo "zafar del condicionamiento del sistema", ser los dueños de sus vidas y el modo de trabajo artesanal, les daba la posibilidad de superar no solo la dependencia laboral, sino también, en relación con las obras que producían desligarse de las imposiciones estéticas que dominaban en las academias. Pero, además, construir un sentido del mundo y de la vida diferente, no convencional con el que se comprometían. Nuevamente, Ricardo destaca que ellos realmente creían en ese sentido de la vida, se hallaban involucrados con el mismo. Se trataba de hacer público el desencanto que como jóvenes tenían frente a la autoridad, la vida burguesa y consumista, la alienación de la naturaleza, la violencia bélica y toda forma de represión. Así lo declara Alberto "Pipo" Lernoud[118] en el Manifies-

---

sión policial de que eran objeto algunos grupos juveniles: *"Durante noviembre arreciaron las detenciones en bares y parques, se exigió la identificación de jóvenes por el solo hecho de usar barba o cabello largo, se acusó a los hippies de escándalo público por actos tales como dormir al aire libre o cantar en una plaza. Una de las acusaciones habituales es la de vagancia." Dicho con crudeza, ser joven en Argentina en esos tiempos era ser sospechoso..."*
http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/hippies-di-tella-censura-04.htm

118. *"Estoy cansado...*
A pesar de que tengo sólo 20 años de vida sobre este planeta, soy un ser humano cansado.
Estoy cansado de la gente que justifica la matanza de otra gente en nombre de la Libertad, la Democracia, el Socialismo o cualquier otra Gran Palabra.
Estoy cansado de que mi planeta sea abusado por gente que no puede vivir sin matar por las armas o el hambre.
Estoy cansado de los que no se animan a decir lo que piensan o siente y viven una vida falsa y cobarde.
Estoy cansado de la gente que cree que tiene el derecho de decir que otros son inferiores.
Estoy cansado de los que hablan de progreso y no aprenden a amar y comunicarse.
Me tiene podrido una civilización que ha hecho que los seres humanos odien a otros seres humanos, ha prohibido a los hombres dormir en cualquier parte de su

to "Estoy Cansado" que reparte en la plaza San Martín en el 68. Había que manifestar la liberación, a través de todas las expresiones, incluidas las artístico culturales. Para ello se adoptaron señales estéticas particulares del grupo como las emblemáticas flores, los coloridos diseños psicodélicos de su indumentaria, el símbolo de la paz y una apariencia física anti- convencional con respecto a la de la época (pelos largos y barbas espesas en los varones, amplias faldas largas con decoración en batik,[119] guirnaldas de flores en el cabello las mujeres etc.) como asevera Ricardo se trataba de "sacar a la calle lo propio que en un principio era lo artístico" y hacerlo colectivo.

Una de las primeras representaciones colectivas en las que se muestran a sí mismos y a sus trabajos, que destacan los artesanos Carlos, Ricardo y Luciana, es la que llevan a cabo en unos tranvías situados al lado de la Facultad de Derecho con motivo de la Pre Feria de la semana de Bs. As. en noviembre de 1969, que también recuerda el Director del Museo de la Ciudad Arq. Peña. [120] Para Dody,

---

Planeta, ha obligado a todos a vivir una vida triste, rutinaria, encerrados en sí mismos y en sus casas como en trincheras.

Y me pregunto, a los 20 años, si los adultos que fabricaron esto esperan que les crea o les tenga fe." (Manifiesto redactado por Pipo Lernoud que se repartió en la Plaza San Martín el 21 de septiembre de 1967)."

http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/hippies-tanguito-beatniks-06.htm consultada 6-6-2008

119. Batik tine dos sentidos: a) a fabric printed by an Indonesian method of hand-printing textiles by coating with wax the parts not to be dyed; also : the method itself and b) a design executed in batik

Según http://www.merriam-webster.com/dictionary/batik

120. "La Semana está pensada para que los vecinos festejen a su ciudad y se eligió noviembre porque el día 11 se celebra al patrono de Buenos Aires, San Martín de Tours", explicó a Avenida San Telmo el director del Museo de la Ciudad, José María Peña. http://www.avenidasantelmo.com.ar/home.htm consultada 6-6-2008

artesana de Parque Lezama, el Movimiento hippie: “era una nueva manera, era una modalidad... bastante específica, tenían una costumbre de vestir, los trabajos eran llamativos, de pronto menos clásicos.... era un movimiento un poco de rebeldía, de llamar la atención”

Y es, justamente, esta figura del hippie que se va a superponer con la de artesano en los relatos sobre el momento fundacional de las ferias. Coco destaca los inicios del trabajo de los hippies en la zona de Recoleta.“Antiguamente se trabajaba, también, en el bajo de Leandro Alem, donde están las arcadas. Ahí nació la feria esos fueron los primeros … famosos hippies.”

Los entrevistados consideran que ellos “inventan” un trabajo que busca otra cosa (la creación) no necesariamente vinculada con la venta, aunque luego ésta se produzca. Porque hacer artesanía no era un trabajo sino una forma de vida. Era un modo, según Víctor, de: “no entrar en la sociedad de consumo, salir de lo seriado y ofrecer al público algo diferente.” Ellos no solo inventan una actividad sino que crean un público.

Los hippies - artesanos son caracterizados por los informantes como artesanos sin tradición, sin experiencia en el oficio, que operaban en parte por intuición, que les faltaba técnica. No habían aprendido de sus padres ni de un maestro en un taller, procedían en muchos casos de escuelas de artes. No obstante, compartían con los artesanos tradicionales e indígenas el sentimiento por la artesanía y asumían a ésta como forma de vida. Pero, además, como comentaba Carlos de Plaza Francia en entrevista realizada en 1997: “ [realizaban] “productos que nunca se habían usado.” Inés en diálogo con Mirta Bialogorski (2004) refiere una anécdota en la que se resalta la avidez por la innovación:

“Mi marido era referí, en casa había muchos silbatos. Agarré un silbato y lo decoré todo con piedras de colores y después le hice un colgante... Vino una norteamericana, agarra el silbato, se lo cuelga y se paseaba por la Recoleta de arriba y abajo tocando el silbato…”

Pero la diferencia sustancial que señalan con respecto al artesano tradicional es que éste realiza el oficio por un legado recibido mientras

que, los hippies artesanos se hallaban embarcados en la búsqueda de un oficio que tenía que ver con la creación de la novedad. Aparece un sujeto nuevo, el artesano urbano de Buenos Aires, quien incorpora en sus producciones las necesidades de la ciudad relacionadas con una estética más flexible, más moderna e innovadora basada en la libre expresión. Desarrolla un estilo personal que se basa en su forma de vida.

Los integrantes de esta categoría, mayormente, procedían del campo artístico o eran estudiantes o recibidos de arquitectura, antropólogos y arqueólogos, a éstos últimos se les atribuye la introducción de corrientes tanto nacionales como internacionales pero adaptadas, que le van a dar un carácter propio al grupo que, según Luciana, "no solo se refleja en la pieza sino en su mesa y en la forma que te reciben", y que toma en cuenta el proceso de la comunicación de su obra con el otro y el trato interpersonal. Sin embargo, para constituirse en esta clase de artesano urbano se requirió de la complicidad de un público especial, que buscaba un trabajo no convencional, novedoso, exclusivo que no era hallado en otros circuitos de comercialización, que era capaz de pagar por ellos y que compraba para tener algo del artesano, a pesar de no pensar como él. Para Pedro: "La artesanía empezó a transformarse en el 'regalo'; gente de guita con cierto snobismo se dio cuenta que tenía a mano un producto especial, que no encontrabas en ningún otro lugar.."

En los relatos hay una propuesta que transforma el sentido de artesano tradicional dominante en la época, que toma necesariamente a éste como referencia para abrir el sentido hacia una forma novedosa de concebir al artesano por el carácter electivo no heredado de la actividad, el predominio en ésta de la experimentación y la intuición, el interés por la creación de la novedad y el rechazo a las convenciones artísticas consagradas que relacionan con un estilo de vida. Esta forma de vida diferente se manifestaba en la apariencia física a través de las ropas informales, los pelos largos que lucían (recuerda Inés que "llevaban unos jeans todos rasposos, todos desflecados y zapatos de Gatopardo...") y la forma de exhibir sus obras sobre un paño en el suelo en espacios al aire libre, que los hace aparecer como extravagantes y exóticos en el medio de ciudad de Bs. As. Así lo manifiesta Felipe, uno de los artesanos fundadores de la feria:

"En los dos primeros años de la feria poníamos los trapitos en el piso, nada de caballetes o estanterías y la mayoría tomando sol en el pastito de manera tal que cuando llegaba un cliente se pegaba la 'voz de aura' y todo el mundo se sentaba atrás del puesto. Caía uno cada hora y media con el tiempo fue apareciendo gente, se fue acostumbrando el vecino a esta historia y venían a vernos a nosotros..."

Este contexto tornaba exótico incluso a quienes no adoptaran la apariencia hippie como narra Inés:

"Yo siempre iba más o menos como una persona de mi edad… a mí no me gustaba sobresalir. Yo con ellos me llevaba muy bien con todos, ¡con todos! Y un día venía un señor mayor con su nietita. La nietita me mira, yo estaba ahí sentada [en el puesto]. La nietita me mira, me mira y le dice al abuelo: Abuelo, ¿ésta también es una hippiona?…"

En términos de la semántica diferencial que producen, en torno a la noción de artesano se agrega la asociación de lo extravagante / provocador, imagen que de ellos les devolvía la sociedad,[121] exotismo que expanden hasta la actual caracterización de los artesanos cuando Horacio sostiene que "siguieron siendo bichos raros."

---

121. El siguiente comentario señala como indumentarias y peinados connotaban valoraciones morales. En esta época, el periodismo "descubre" al rock, pero se limita a las amarillentas crónicas policiales. "La policía detiene a 14 extraños de pelo largo que pretendía asistir a un peligroso festival de rock", rezaban los titulares de Crónica del 20 de diciembre. El hecho fue en el cine Metropólitan, donde un recital comenzaba a las 1:40 AM. Había policías adentro y afuera ("estratégicamente dispuestos para impedir cualquier alteración del orden")... Estaban en busca de menores de edad. Así es como se le impidió la entrada a un grupo, que inmediatamente empezó a protestar ("sin alterar la tranquilidad", admite Crónica), pero igualmente la policía decidió intervenir y -dixit el diario- "se llevó detenidos a 14 sospechosos para averiguar sus antecedentes, que a juzgar por sus largas cabelleras, pantalones ajustados y colores chillones, su corta edad, deben tenerlos y mucho, pues su audacia es propia de delincuentes." http://elmagodeaguahistorico.blogspot.com/2007/03/1969.html consultada 6-6-2008

Los hippies - artesanos son presentados como héroes que por iniciar un movimiento innovador de cambio, constantemente, debieron confrontar con la discriminación de la que eran objeto por su ideología, considerada exótica por apartarse del canon (occidental y cristiano que va a resaltar el gobierno de facto que encabezó Juan C. Onganía entre 1966-70).[122] Por ello, sostienen los informantes, sufrieron las continuas persecuciones por la policía, por lo que Ricardo concluye que desde sus inicios "no fueron queridos por el sistema."[123] Pero, finalmente, sostienen que ellos conquistaron las plazas, a pesar de las múltiples expulsiones y corridas que sufrieron de los espacios públicos, cuando se asentaron en el paredón del asilo de ancianos de la Recoleta,[124] con la ayuda del Arq. José María Peña, quien para ellos evidenció un compromiso positivo con el crecimiento de los artesanos y la valoración de sus obras. La paradoja que señalan es que sin tener como objetivo principal la venta de sus producciones, éstas tuvieron una buena acogida., así lo expresa Bijou: "se vendía bien ... no dábamos a vasto." Inés, también, reflexiona sobre la bonanza de la situación pasada:

---

122. El gobierno de Onganía se basaba en la Doctrina de la Seguridad Nacional. La misma es tributaria de las políticas anticomunistas y de contrainsurgencia norteamericana, y de represión interna (neutralizar la disidencia política). Dicha doctrina se fundamentaba en que las instituciones militares debían garantizar la preservación de los valores morales y espirituales de la civilización occidental, asegurar el orden público y la paz interior - ya que constituían las legítimas fuerzas defensoras ante la amenaza de acciones que subvirtieran dichos valores. La censura se extendió a las manifestaciones culturales que se asociaban con ideas de izquierda.

123. Por otra parte recibió el Di Tella críticas de la derecha, que decía que eran hippies, drogadictos, comunistas, y de la izquierda, que hablaban de grupos pertenecientes a la CIA; empleados de Rockefeller y Ford.

124. Se refiere al Hogar de Ancianos Gobernador Viamonte (antes Convento de los Recoletos Franciscanos) que funcionó hasta 1978. En 1972 se produjo un incendio, oportunidad en la que los hippies artesanos participaron rescatando a los ancianos.

"No sé, fue como un boom. Hubo quien lo supo aprovechar porque hubo quien se compró dos departamentos, ¿no? Hubo quienes salían de la feria se iban a cenar a ese famoso restaurante de la calle Charcas, se compraban zapatos de Gatopardo…Había un puesto, ¡el dinero que ha ganado ese hombre! Hacía collares con clavos de herraduras ¿Sabés lo que pesaba un collar con clavos de herradura? Después otro que era como unos arneses. Y la gente compraba, ¡ la gente compraba cualquier cosa!."

Situación en torno a la cual, los consultados desarrollan un sentimiento de nostalgia, en la que exaltan el desarrollo espontáneo de un importante volumen de ventas. Asimismo, si bien reconocen la relevancia del movimiento hippie y el entorno artístico del Di Tella en la conformación de los artesanos urbanos, establecen, en la actualidad, un distanciamiento con el primero. Herminio juzga que el hipismo es una etapa concluida: "la época de estar atrás del puesto tocando la guitarrita y fumándote un porro, que ya la vivimos, y con eso querer cambiar al mundo, ya fue…. Pero nos quedó la libertad." Para Mercedes, si bien fue un movimiento de época, tiene resonancias en la actualidad, en particular bajo la forma de un estereotipo vigente entre el público que asiste a las ferias artesanales. Ella comenta que:

"Hay gente que piensa que para venir a una feria tenés que ser hippie. Y yo no soy hippie …, sin embargo, hago cosas y pienso ciertas cosas como pensaban los hippies….Tengo una cierta idea de cosa comunitaria … me gusta dar algo a través de lo que hago."

En cambio Dody opta por identificarse como perteneciente al movimiento artesanal del presente, emplazando a los hippies-artesanos en un pasado superado:

"... ahora esto no tiene nada que ver con los hippies, por ejemplo, nosotros lo que hacemos...lo que hace ella, lo que hace la otra señora [otra artesana del puesto contiguo] no es un movimiento hippie, es un movimiento artesanal."

A continuación, se registran los diferentes momentos que los testimonios de los informantes señalan en el devenir del movimiento artesanal. Para ello, se ha trabajado con los fragmentos que cada uno rememora.

De la feria de los hippies a las de los artesanos. Los inicios de la organización de las ferias.

Felipe de Plaza Italia en 1991 recuerda que:

"La cosa empezó con grupos, muchos de ellos emanados de Bellas Artes que a partir de viajes- de haber estado en Europa o EEUU empezaron a pensar a salir a la calle con lo propio, que en un principio era lo artístico, pero como de lo artístico no se vivía entonces fue lo artesanal. Lo artístico estaba en el Di Tella y lo artesanal en Plaza Francia..."

En ese momento se reconoce que no había pautas acerca de lo que era la artesanía y la organización de la feria era difusa, pero a pesar de ello había calidad en lo que se exhibía. Inés, quien se autoreconoce como la artesana urbana de más edad (con 84 años) contaba en entrevista realizada por Mirta Bialogorski (2004) que:

"Al principio no se vendía nada como sería que cuando uno vendía algo aplaudíamos. ¡Les regalábamos margaritas! …Habría unos diez puestos, si éramos diez puestos. Pero nosotros firmes. Bueno, en eso empezó a venir gente. Entre los artistas que venían para promocionarse, porque ahí desfilaban todos los artistas, algunos compraban por supuesto. Yo le he vendido a Leonardo Favio, a Alfredo Iglesias, a Dora Prince. Y como a mi siempre me ha gustado mucho conversar, hay cosas que son premoniciones…Siempre, cuando era jovencita y estaba en el taller…pensaba hacerlo en una plaza y vender directamente a la gente y conversar con la gente"… Y bueno, empezó a venir gente y gente y gente. Cómo será que en la feria de Recoleta hubo que poner puestos unos frente a otros y era tanta la cantidad de gente que yo no veía el puesto de adelante".[125]

125. Entrevista realizada a Inés Far Pou por Mirta Bialogorski (2004).

Felipe de Plaza Italia, también, refiere el crecimiento de la cantidad de los artesanos que se produce y los comienzos de una incipiente organización formal de la feria de Plaza Francia.

"Después de a poco se fueron incorporando más artesanos y de una feria de 40 puestos, se transformó en una de 140. El grupo tuvo un iniciador que se convirtió en un gurú, el gurú de los artesanos. Durante tres o cuatro años fue organizando la feria … no había pautas con respecto a lo que era o no artesanía, y así fue durante un par de años…".

"Cierto sector de la feria entre los cuales me incluyo, decidió que el "gurísismo" no caminaba más. Y este buen hombre decidió que era tal la preocupación que le traía organizar la feria –organizar no era nada, no había nada que organizar- que si no podía seguir haciendo artesanías le tenían que pagar para que siguiera siendo mediador con la Municipalidad. Si no se le pagaba él no iba poder seguir manteniendo el permiso porque el permiso se lo habían dado a él. Entonces sacó unos carnets y el que lo tenía era oficial y el que no, tenía que irse. Nosotros éramos un grupo de 40, los 'revolucionarios' que decidimos no pagarle. Un día cayó la Municipalidad para echarnos. Nos resistimos y les dijimos que si nos iban a echar nos tenían que sacar a patadas, dijeron que al día siguiente iban a venir con la cana a echarnos. Como entre nosotros había …algunos con dos o tres apellidos, nos reunimos para organizarnos y uno tenía un conocido en la Muni.[126] Elegimos entre los 40 a los cinco más formales – uno de los cuales era yo-...Vos te imaginás la formalidad de los que fuimos... tapados hasta el piso, mechas teñidas de rubio...no

---

126. Dado el carácter plural de la memoria social en la versión del Arq. Peña (2004) se presenta otro relato distinto. "Ante inconvenientes internos entre los artesanos, algunos de ellos se acercaron al museo de la Ciudad, solicitando su intervención. Eso no fue posible ya que la ubicación de la feria artesanal en una plaza hacia que la responsabilidad recayese en la Dirección de Paseos. El museo sugirió que se dirigiesen a la Arq. Marta Montero responsable del área…con posterioridad el Intendente Saturnino Montero Ruiz encomendó al Museo de la Ciudad la organización y manejo de la Feria de Plaza Francia como se había denominado.

te imaginás... y esto para ir a ver al Intendente, nada menos. Cuando entramos al Palacio Municipal la gente nos miraba y no lo podían creer. Bueno, nos atiende Montero Ruiz y nos dice: Pasen muchachos, les quiero decir una cosa, no tengo mucho tiempo para atenderlos pero a Uds. no los mueve nadie. Los voy a derivar a mi secretaria...

"Era su hija Marta Montero Ruiz, que era íntima amiga de un flaco que estaba con nosotros de mil historias, de haber viajado a Europa juntos así que 'como chanchos'. A la semana siguiente aparecen, por un rincón los de Parque y Paseos para echarnos y por el otro lado Inspección General de la Muni con centenares de permisos. Así que ahí desapareció el primer poder férreo de los artesanos, que fue un propio artesano. Nos dijeron que íbamos a depender orgánicamente de la Municipalidad... debíamos depender de alguien, y ahí apareció el arquitecto Peña, que era el capo del Museo de la Ciudad... Fuimos hablar con Peña y Peña se copó y ahí comenzó la 'era Peña'."

Inés recuerda que:

"Estábamos en Recoleta con el Arq. Peña había una comisión creo que durábamos tres meses y teníamos una artesana. Ella organizó un censo de artesanos que se llamaba el CAUBA y hacíamos exposiciones, hicimos, por ejemplo, en la Casa de Mendoza, después hicimos otra en la calle Méjico, en un salón bien lindo. Y a raíz de esto vinieron del pueblo que está fronterizo a Santa Fe pero pertenece a Córdoba, que se llama Morteros… querían hacer una feria artesanal y fueron al arquitecto Peña y le pidieron que fuéramos unos cuantos artesanos. Fuimos a Mortero…"

Por lo que las actividades se expandieron más allá de Plaza Francia y comenzaron a conectarse con otras localidades fuera del ámbito porteño.

Una feria precursora del conurbano bonaerense se establece. La feria de San Isidro.

Simultáneamente que se conformaba la feria de Plaza Francia, fuera de la ciudad de Buenos Aires surge la feria de San Isidro, a

partir de una conmemoración que los aglutina en el espacio público para exhibir sus trabajos, según testimonio de Dany del año 1996:

"La feria nace acá, el 15 de mayo de 1971, justamente con los festejos del patrono de acá de San Isidro Labrador. Las autoridades de aquella época decidieron que sería interesante que junto con los festejos se arme una feria artesanal, porque justamente en esa época en el 71 había todo un auge con respecto a lo que era el hipismo que venía de Europa y Norteamérica. Acá era también bastante fuerte, más que nada al principio de la década del 70, se juntaban cosas como la del Di Tella, los happenings, como las primeras ferias de San Telmo y Plaza Francia. San Isidro no quedó excluido de eso, también se formó la feria, al principio iba a ser solamente, hasta que terminen los festejos del santo patrono, pero resultó un éxito de público, incluso más que los festejos y la procesión que se hace tradicionalmente, /por lo / que se dejó hasta diciembre- La feria comienza en una plazoleta pero con el tiempo se reciben artesanos de países limítrofes, del interior quedó chica y se pasó acá a Plaza Mitre …en la que estamos hoy ya hace 25 años."

Este relato presenta analogías en términos de la relevancia del movimiento hippie y de la incidencia de las tendencias artísticas del Instituto Di Tella en la emergencia de los artesanos de la feria de San Isidro y su estrecha relación con los de Plaza Francia. Relación solidaria que se mantiene hasta la actualidad.

Las ferias y la democracia. La institucionalización del circuito de ferias.

Con la salida de la dictadura hacia la democracia (1973) se institucionaliza la localización de la actividad de los artesanos en las ferias. A pesar que, según los informantes, éstos no buscaban asentarse en forma permanente porque apreciaban no tener ataduras con determinados lugares, que pudieran limitar su libertad de desplazamientos y presentaciones en distintas ferias. Pero esta libertad va a ser acotada por los reglamentos y formalismos que fijan a los artesanos

a las plazas, ya no va a ser cuestión de libremente llegar a un lugar y tirar el paño sino disponer de permisos y contraer obligaciones. Simultáneamente con el incipiente proceso de institucionalización de las ferias artesanales, como señala Ricardo, "el movimiento que las gestara se consumió; fue absorbido porque no era 'agresivo' y de golpe el hippismo pasó." Con la democracia, durante el gobierno de Héctor J .Cámpora[127] a Plaza Francia los artesanos la renombran como Felipe Vallese (joven militante desaparecido en 1962, que había pertenecido a una tendencia política -peronismo- que había sido proscripta a partir del Revolución Libertadora).

En esta etapa los testimonios consignan que se inicia el conflicto entre los artesanos que son legales y los que son "de la paralela", (ilegales), que se va mantener a lo largo de los años. Artesanos de la paralela se instalan en Plaza San Martín hasta que por Ordenanza 28702 de 1974, [128] a propuesta de Osvaldo F. de P. Carrozo, Concejal del Partido Intransigente (1973 a 1976), se reglamenta el funcionamiento de tres ferias: Francia, San Martín y Belgrano (primero localizada en las Barrancas de Belgrano, luego traslada a su actual emplazamiento).

Apareció la feria paralela.

Felipe comenta la instalación de la "paralela" en las proximidades de la feria oficial.

---

127. Héctor José Cámpora presidente de la Argentina en 1973.

128. Por dicha ordenanza se ratifica la instalación en forma precaria (el subrayado es nuestro) de una feria artesanal en la Plaza Intendente Alvear y se permite la instalación, también, de otras dos ferias en Plaza San Martín y Plaza Barrancas de Belgrano." Art. 1º de la ordenanza 27940 en Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires del 7-2-74 Asimismo, se las hace depender de la División de Artesanías de la Secretaría de Cultura y se establece que dos inspectores por feria se hicieran cargo de la fiscalización que se vendan productos artesanales, a precio inferiores a igual producto que los que se venden en comercios y se los habilita para expulsar a los comerciantes.

“Para esa época se montó la ‘feria paralela’ en Plaza Francia... Centenares de tipos que no tenían permiso iban ocupando el lugar. Llegaban tempranísimo porque no tenían lugar. La mayoría artesanos y había de los otros, también, a partir del quilombo que se armó se trató de armar gremios de artesanos, comenzó la politización, era la época de Cámpora. A Plaza Francia le cambiaron el cartel y le pusieron plaza Felipe Vallese, los artesanos, no la Municipalidad. A raíz de este feria paralela se armaron grandes quilombos con la policía. Una vez fue una “de indios” una verdadera batalla campal, se querían llevar a un par de flacos detenidos y nosotros, le dijimos que ‘de acá no se llevan nadie’ y empezamos a rodear a los policías. Al rato miramos hacia abajo, sobre avenida Libertador, una fila de 200 metros de policías en motos. Uno adelante manejando y otro atrás con un palo que avanzaron contra la feria y el del palo barría con los puestos, las artesanías y nosotros tirándoles botellas y con lo que encontrábamos. Se llevaron a 70 en cana, muchos de los cuales se fueron del país; no les dijeron: ‘no quiero verte más por la feria’, ‘¡No quiero verte más!‘ Y bueno se fueron del país.”

Las ferias paralelas aparecieron para quedarse.

Julia hace referencia a la proliferación de la paralela, ámbito en el que conviven revendedores y artesanos sin permisos oficiales.

“A la paralela vienen los vendedores ambulantes y se tiran ahí y venden. No artesanías, porquerías y nos matan. Hubo momentos acá en la feria, que teníamos una paralela más grande que la feria nuestra. Dentro de la paralela, también, había artesanos, entonces esos artesanos se los absorbió.”

Los entrevistados presentan distintos argumentos sobre las razones y características de la feria paralela. Para Juan reúne a los artesanos itinerantes de la región: “Paralela es una feria que es más gente itinerante que viaja. … que la encontrás afuera en otro lugar vendiendo, aprovechando la temporada.” Para Dody reúne a aque-

llos artesanos, que no han podido cumplimentar los requisitos y las pruebas oficiales para incorporarse legalmente a la feria:

“cuando se ven ‘puestos apoyados’, como decimos nosotros, el paño (tirado el paño) sería cuando ya se empieza a formar la paralela. Es gente que no ha fiscalizado bien, que por ahí los rubros no están completos. Nosotros tenemos que tener seis piezas diferentes, dentro del rubro que hacemos.Aquellos compañeros que por algún problema no acceden a seis piezas o no tienen una mercadería genuina, no pueden entrar al sistema, porque no alcanza el parámetro para fiscalizar, entonces es muy común que compañeros tiren el paño.”

Beto resalta los diferentes integrantes de las paralelas. Justificando a los que son artesanos, no así a revendedores.

“Los famosos paralelos...en todas las ferias está pasando ahora...Yo no lo veo mal si son artesanos, veo mal el tipo, por ejemplo, que vende relojes, ¿me entendés Ahora si vos sos artesanos, y no tenés lugar /en la feria/...y bueno...¡qué otro remedio te queda sino tirarte en el piso!...”

Coco señala cómo la situación de ilegalidad de los paralelos los expone a que se los expulse de la feria o a intimidaciones de quienes supervisan el espacio público:

…“El domingo se llevaron presos a tres paralelos, eh…y a un artesano de la feria que salió a defender a uno de los paralelos. Estuvimos hasta las diez y media de la noche en la comisaría tratando de sacar al artesano.”

La historia trágica como la del país mismo. Lo único que quedó fue la feria de Plaza Italia.

Los relatos correspondientes al desarrollo de la actividad en las ferias durante el período de la Dictadura Militar entre 1976-1982 presen-

tan a los artesanos en términos de un colectivo que se encuentra ante una progresiva reducción del número de participantes, de las ferias y de los espacios donde actúan como tales, que amenaza la disolución del grupo.

Diego de Parque Lezama comenta:

"Después del gobierno Justicialista… se prohibieron las ferias en determinados lugares y todas /fueron/ nucleadas en Plaza Italia. Durante el proceso nosotros, los de Lezama, pasamos a Retiro abajo; de Retiro nos mandaron a la calle Charcas, detrás del cementerio de la calle Vicente López en Recoleta, de ahí fuimos a Flores a un pasaje que hay entre la iglesia y el banco en la Plaza Flores, enfrente de la plaza y de ahí los pocos que subsistieron de aquello los pasaron a Plaza Italia. Fue una especie de castigo ir a Plaza Italia, sacaron a los artesanos de las plazas verdes y los llevaron ahí"

Pedro de la feria de Plaza Italia, destaca por un lado, el proceso de denostación del artesano que efectivizó el gobierno en ese momento y por otro, la positividad que se asigna desde el presente al grupo de artesanos de ese período, al considerar que éste se constituyó en un refugio para la creación y la comunicación.

"Cacciatore nos mandó acá, en un lugar que no era estratégico para que no ocupemos espacios verdes.[129] Durante la dictadura militar se circunscribe todo a esta feria. Pero esto tiene vida gracias a nosotros, nos mandaron acá pensando que se acaba todo el problema, porque era un problema... los artesanos eran todos ´drogadictos, subversivos, putos y hippies`. Así y todo tuvimos suerte dejamos de pertenecer a Cultura y pasamos a Turismo. Durante el gobierno militar se hicieron muchos operativos en las ferias y se llevaron a mucha gente y son desaparecidos, tenemos desaparecidos, ... las ferias estaban infestadas por "subversivos". Nos dejaron acá para reventarnos, pero por suerte los artesanos tenemos una gran capacidad de adaptación nos adaptamos a estar, a no ganar un sope y fue al revés de lo

---

129. Se refiere al Brigadier Osvaldo Cacciatore que desde 1976 a 1982 fue intendente de la ciudad de Bs.As durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional.

que ellos pensaron era el único lugar en donde pasaba algo… todo aquel que estaba escribía hacía música o estaba solo o que tenía algo que decir, se paraba delante nuestro y empezaba a hablar. Esta feria fue la única hasta 1983.”

Vicky destaca la violencia del despojo del espacio donde los artesanos actuaban, reduciéndolos a una única feria: “Las sacaron [a las ferias] con topadoras… la única que quedó fue Plaza Italia.” Para Carlos esa reducción, a una mínima expresión, se proyecta metafóricamente en el aspecto físico de la feria. “La condicionan [feria de Plaza Italia] tanto que llegan a darle una estructura física uniforme… todos los puestos de los artesanos iguales; los fierros negros y los toldos verdes…”

Homogeneización formal que, según los informantes, expresaba justamente la pérdida de la creatividad y la libertad de expresión que consideran como lo distintivo del estilo del artesano urbano; con la paradoja que si bien esta forma de ordenamiento recae sobre la actividad para sofocarla, al mismo tiempo mantiene viva la imagen de lo que había sido el momento fundacional de las ferias artesanales opuesto a todo tipo de autoritarismo y censura. Silvia destaca que en este período debieron desplegar su actividad fuera del ámbito de las ferias: “Entonces la gente que trabajaba artesanalmente teníamos que vender en los negocios. Esa era la forma.”

A pesar de que funcionaba la feria de Plaza Italia, diversos testimonios asumen una ruptura con el proceso que se venía dando en el desarrollo de la actividad artesanal, que trajo consecuencias significativas en la conformación de las ferias posteriormente. Mercedes durante una entrevista realizada en 1995 comenta que la disgregación afectó al conjunto de los artesanos.

“ no se puede esperar que nosotros seamos artesanos que trabajamos en forma colectiva, que tengamos una tradición, ni nada por el estilo, acá no existe tradición, porque la tradición la reventaron los milicos.”

Dany al rememorar la historia de la Feria de San Isidro, comenta como la Dictadura produjo el desmembramiento del grupo:“nosotros vivimos la dictadura, tuvimos compañeros desapa-

recidos, tuvimos compañeros que se exiliaron, que les allanaron el taller o sea que la historia trágica, como la del país mismo…"

Los artesanos de las ferias en la democracia.

En su testimonio Mónica describe la apertura de las ferias con el advenimiento del gobierno democrático y como los criterios fijados en ese momento para participar en la feria, posteriormente, se fueron relativizando.

"Volvió a abrirse en el año 82 (sic)[130] , con la asunción de Alfonsín.[131]Al verano siguiente se abrieron de nuevo las ferias con lo cual se convocó a todos los artesanos de la Capital Federal a que entraran en un concurso de antecedentes, oposición, y factura de piezas. Había cinco comisiones que evaluaban a los artesanos y le daban una nota. De acuerdo al nivel de la nota vos podías elegir la plaza que después se iban a poblar de artesanos. Esa fue la forma que empezaron desde el año 82, después de un período de once años."

Por su parte, Rolando enfatiza que la apertura no se debe a la voluntad de los políticos sino a la de los propios artesanos: "La reapertura de la ferias fue en la época de Alfonsín, lo cual no significa que las hayan abierto ellos, a los Radicales [no] se les ocurrió. No, es un logro nuestro, eso que quede claro."

---

130. Raúl Alfonsín asume como presidente en diciembre de 1983. En 1982 Alfonsín inicia los actos públicos para la campaña electoral. El 31 de julio de 1982 la Convención Nacional de la Unión Cívica Radical lo proclamó como candidato a la Presidencia de la Nación secundado por el entonces poderoso radicalismo de Córdoba, a través de su compañero de fórmula Víctor Martínez.
131. Ricardo Alfonsín fue presidente entre 1983-1989.

La movilización de los artesanos al tomar espacios públicos como el Obelisco, Plaza San Martín y Plaza Francia, que llevó incluso a enfrentamientos con la policía, para Juan, desencadena que intervenga el gobierno municipal.

"La feria ésta [por Centenario] más o menos habrá empezado en el primer año de Alfonsín. Después de haber hecho unas manifestaciones en el Obelisco. Nosotros habíamos armado una feria con quinientas personas, que se fue agregando de a poquito -primero éramos quince-, y se hizo una feria impresionante- Ahí en el Obelisco. Digamos que era todo un acto de rebeldía, de protesta /porque/, no querían habilitar ferias en las plazas. ... a partir de ésto, por medio de diputados, abogados que se han ocupado en el Concejo Deliberante se han abierto no solo ésta [Centenario] sino Plaza Francia y Parque Lezama y alguna otra que después cerraron".

Lo que lleva a que el Intendente de la Ciudad de Bs.As., Facundo Suárez Lastra, (1987-89) suscriba una normativa destinada a la organización de las ferias y el establecimiento de mecanismos para la distribución de los puestos, y así ejercer un control sobre la actividad en este ámbito. Por otro lado, el incremento de los participantes de las ferias, fue modificando la estructura organizacional inicial. La misma estaba integrada por un grupo de artesanos experimentados, que actuaban como asesores articulando con los funcionarios el funcionamiento de las ferias, pero progresivamente su poder fue decreciendo a medida que el estado municipal acrecentaba el suyo. Al mismo tiempo, se experimenta la retracción de las ventas en las ferias. Diego pondera las condiciones del período con el retorno a la libertad y una situación económica de holgura con respecto a la del presente.

"En aquella época (83), en que hubo un momento de apertura democrática... había un revival del hippismo, si se quiere, así muy decadente, muy ligado al tema de la liberación. En otro momento era impensable un artesano que se pase de una feria a otra, con la de uno vivías, se vivía perfectamente bien."

Nora ratifica esta visión de la floreciente situación económica pasada de los artesanos con respecto a la del presente. “En aquella época la gente que estaba en la feria, que eran compañeros míos, vivían exclusivamente de la artesanías y después con el correr del tiempo se transformó en una actividad complementaria de algo un poco más estable (en su caso la docencia)”.

Durante la gestión del gobierno siguiente, que lleva a cabo el Intendente de la ciudad de Bs. As. Carlos Grosso (1989-1992), se desplaza la administración de las ferias del ámbito de la Secretaría de Cultura al área de Empleo, queriendo someterlas a la esfera económica, desconociendo las representaciones de los artesanos y a sus delegados. A ello se suma, la instalación del Shopping Buenos Aires Design bajo un régimen de concesión de bienes de un sector del espacio público del Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, que se pone en vigencia en 1991. Pablo en una entrevista realizada cinco años más tarde recuerda como recibieron el apoyo de la comunidad para enfrentar la privatización del espacio público, que involucraba a la feria.

“Grosso le vendió al shopping la plaza con poder de policía sobre la misma, sin la feria, sin nada. O sea algo totalmente ilegal, que después generó una lucha que juntó cinco mil firmas de la gente que apoyaba el fenómeno. Una barbaridad. Sin la feria no sería lo mismo el centro cultural. Acá estamos en el epicentro: tenemos el museo de Bellas Artes, el Palais de Glace, el Centro Cultural, el cementerio... toda una movida. Pero creo que no sería lo mismo sin la feria, porque le da color, le da vida, del contacto con otra gente…”

Herminio destaca el protagonismo de los artesanos en la denuncia por el canon de pago por la concesión del espacio público. Lo que considera les valió reconocimiento público.

“Nosotros fuimos los que descubrimos el negociado. Todo ese shopping que está en un lugar público terminaba pagando a la municipalidad un alquiler de 1000 dólares. Todo esto nos sirvió para que la gente nos apoye y no nos rajen…”

Por su parte, Coco -artesano de la feria de San Isidro- legitima el derecho de la feria a permanecer en Plaza Francia, fundamentándolo en la trayectoria histórica de la misma.

"El shopping fue otro problema. Porque querían sacar la feria de Plaza Francia. Pero lucharon y...noo. ¿Cómo vas a sacar una feria que hace, veinticinco años que está ahí? ¡Bah! la primera grande porque antiguamente se trabajaba, también, en el bajo de Leandro Alem, donde están las arcadas. Ahí nació la feria eso fue los primeros que estuvieron ahí. Los primero famosos hippies."

La percepción que ostentaban los artesanos de Plaza Francia sobre el shopping, en el momento de su instalación, coincide con la de algunos integrantes de la feria de San Isidro con respecto al paseo de compras que se erige en la estación San Isidro del Tren de la Costa, a partir de 1995. Macarena dice al respecto:

"A mí los shoppings no me gustan para nada, en Plaza Francia pasó lo mismo. Creo que el criterio es otro, al menos el nuestro es otro."

Mientras que el cuestionamiento de los artesanos de Plaza Francia se relacionaba con la posibilidad de que la feria quedara sujeta a la administración del shopping o fuera eliminada, los artesanos de San Isidro apuntan al modo distinto de trabajo entre el shopping y la feria. Dany opina al respecto que:

"No es que se contraponga este shopping con nosotros. Son dos cosas completamente distintas...yo creo que se complementan... quizás desde un punto de vista personal esté contrapuesto a mis intereses o sea a la forma en que uno trabaja, que plantea, ¿me entendés? su trabajo, su forma de vida se contrapone. Pero no se contrapone en cuanto a la gente."

Distintos consultados reconocen que el tren les ha traído más público. Fito afirma:

"Ahora con esto [por el Tren de la Costa] mirá la hora que es y todavía hay gente...Pero ahora en invierno si no fuera por el trencito oscurece un poco y la gente no viene." Para Esmeralda ha sido beneficioso "con el Shopping hay más movimiento de la gente."

Si bien el período de la administración de Carlos Grosso, para Ariadna, se caracterizó por tratar de imponer a los artesanos formas

de actuar que los desmarcaban de su identidad laboral y los emplazaban en términos equiparables a la categoría de revendedores, fortaleció la aglutinación de los artesanos frente a dichas medidas.

"Cuando estaba el peronismo el proyecto era muy claro, levantar las ferias, no renovaban los permisos para obligarnos a sacar el CUIT... nos querían hacer puestos con los toldos de Coca Cola… pero nosotros no quisimos porque esa era una manera de prostituirse ... peleamos para dejar de tener que ver con los vendedores ambulantes de la calle y empezar a depender de Cultura …mandaban la policía nos reprimían…el enemigo era una cosa mucho más clara y eso nos cohesionaba."

La llegada de Fernando de la Rúa, primer gobernador electo de la ciudad de Bs.As. entre 1994 y 1999, marca un giro en la perspectiva de los entrevistados en torno a la política seguida en relación con las ferias. Si en el caso anterior se denuncia el ordenamiento imperativo de las ferias de acuerdo a una estricta lógica económica, éste período es percibido dominado por la indecisión y la indiferencia. Victoria comenta cómo los funcionarios justificaban dicho accionar en una supuesta naturaleza conflictiva de los artesanos:

"El gobierno no se decide a tomar las riendas. Es lo que pasa siempre con los funcionarios de turno. En general no se deciden, o sea no hay nunca un tío que realmente se ponga a trabajar. No nos dan bola porque somos conflictivos. Más allá de que seamos conflictivos, somos miles de artesanos en las ferias de Bs. As. es un área conflictiva para ellos."

Carlos de Plaza Francia en 1997, también, percibe desinterés de los funcionarios por la feria. Les atribuye ampararse en la carencia de disciplina de los artesanos para justificar su inacción y en privilegiar la carrera política personal en lugar de ocuparse por la administración de las ferias.

Vivir la feria hoy

Aunque las normativas han instituido el funcionamiento y significado del sistema de ferias de la ciudad de Buenos Aires, éstas son resignificadas por los artesanos atendiendo a las situaciones y contextos actuales. En el siguiente testimonio Mónica pone de manifiesto como frente al impacto de fuerzas económicas globalizadoras sobre las actividades locales, se tensiona la re identificación de los artesanos entre anacrónicos (que consideran a la artesanía relacionada con un estilo de vida) o microemprendedores (la actividad artesanal como salida económica laboral).

"El sistema de feria es un sistema con una vida activa, o sea sale gente y entra gente permanentemente. Hoy en día lo que se está dando, dada la desocupación que hay, es que muchos sectores que no eligen ser artesanos como forma de vida, sino que lo eligen como salida laboral en este momento, se insertan desde otro lugar en la feria. Entonces, va cambiando a medida que crece y va cambiando lo que antes era una cosa mucho más homogénea. Hay un proyecto que es el que nosotros intentamos defender que esté instalado en las ferias sobre todo en las de la capital y tiene que ver con que el artesano es mono productor, a lo sumo produce con otro la misma mercadería no teniendo empleados. Realizamos nuestra artesanía desde el principio al final. Hay un sector con distintos intereses que tiende a plantear que no le importa vivir con las pautas básicas de lo que es la artesanía sino que lo importante es poder vender. Tiene más que ver con estos sectores que han ingresado últimamente. Y hay otro sector que dice que nosotros somos anacrónicos y que en realidad para insertarse en esta globalización, lo que hay que hacer es producir mercadería para exportación..."

Si bien Mónica resalta las tensiones a que se halla sometida la actualización de la identidad del artesano, Paulina entiende, que adoptar el modelo de microemprendedor significaría la pérdida del producto que es distintivo del trabajo del artesano.

"Existe un planteo de micro emprendimientos productivos, un artesano hace el diseño de la pieza con obreros que hacen partes de las piezas, manufactureros, entonces se podría llegar a una gran producción para exportación, que es lo que ha llevado a los países donde se han implementado a la desaparición de la artesanía…"

La trama de la memoria en la identificación y reidentificación social de los artesanos

Como anticipamos la memoria del pasado es crucial en la construcción de la identidad de uno mismo y en el conocimiento de quiénes fuimos pero, también, confirma quiénes somos. La continuidad de sí mismo depende de los recuerdos de experiencias pasadas. Es fuente de validación de la identidad y una forma de toma conciencia de sí mismo. En esta sección se ha abordado la memoria de los artesanos, para indagar como construyen su identidad diferencial a través de la narración del pasado. Entendiendo a la narración como práctica social, en la que se utiliza la poética y su potencialidad para conectar distintos acontecimientos en una forma creativa – con una determinada intención: dar cuenta de un pasado que legitime su actividad y a sí mismos como artesanos, diferenciarse de las atribuciones que le asignan a ellos o a su actividad otros actores, manifestar un sentido de identidad como grupo que los diferencie frente a otros. Por lo que la narrativa se torna en una práctica fecunda para explorar las específicas operaciones expresivo cognitivas por las que, en nuestro caso, los artesanos se construyen de un modo diferencial con respecto a las atribuciones que les asignan los otros, según su perspectiva.

La narrativa resulta una práctica relevante para este caso, porque través de la trama –puesta en tensión dramática- los entrevistados han organizado de una manera particular los acontecimientos del pasado, que han seleccionado para tornarlos inteligibles. Acontecimientos con los que se vinculan en la trama narrativa como protagonistas. Relato que, por la organización que adopta, resignifica los acontecimientos del pasado y desarrolla en forma correlativa la identidad del grupo.

Los relatos expuestos corresponden a una multiplicidad de narradores y se han ido engarzando en forma de episodios, que sus narradores han destacado al ser interpelados sobre la historia de las ferias. Por lo tanto, no se trata de un relato único sino de una pluralidad unida sobre la base de un entendimiento en torno al pasado de las ferias artesanales en la ciudad de Buenos Aires. En los mismos se observan dos niveles. Por un lado, se presenta una concordancia dialéctica entre ellos –como protagonistas- y sus acciones por la que obtienen la singularidad de la unidad de su vida grupal considerada como totalidad temporal singular que los distingue de cualquier otro. La memoria que ellos organizan les es propia y diferente con respecto a otros relatos respecto de los mismos acontecimientos del pasado a los que hace referencia dicha memoria. Por otro lado, en los relatos explicitan como esa totalidad temporal está amenazada por la ruptura debido a acontecimientos imprevisibles (cambios de políticas que los quieren convertir en micro emprendedores, permisionarios, el periodismo que los asimila a vendedores ambulantes, gobiernos que los clasifican como subversivos) que generan incertidumbres que afectan sensiblemente su auto adscripción identitaria diferencial. En este último nivel, se observa en los relatos un proceso de selección de acontecimientos del pasado a los que le adosan un componente desafiante, en la medida que podrían desdibujar la propia identidad de los artesanos. Desafíos que posibilitan la elaboración de un protagonista heroico y memorable que a lo largo del relato se va transformando de hippie-artesano a artesano urbano, pero siempre frente a un antagonista (gobierno, policía, revendedores, falta de venta, limitado número de puestos fijos en las ferias) al que debe resistir para alcanzar su empresa. No dejar de ser artesano, cuya condición se fundamenta y es validada por su relación con los orígenes hippies del grupo.

Se destacan con admiración los comienzos de la actividad que se difundió a través de los espacios públicos. En especial de quienes fueron estableciendo las pautas de lo que devendría en artesano urbano. Establecen una vinculación positiva con respecto a las creencias y comportamientos que atribuyen a los hippies. Pero si bien se consideran depositarios de su legado, no necesariamente se auto-identifican

en la actualidad como hippies, en especial en lo que se refiere a la bohemia o al aspecto físico. En cambio resaltan, la originalidad de la creación, la calidad de los trabajos, la aspiración a la libertad, la no sujeción al mercado, que el trabajo artesanal sea coherente con el estilo de vida que se adopta. Asumen que se trata de un movimiento del que fueron protagonistas los hippies y, que surgió en relación con una necesidad social de la ciudad: la novedad artística. No obstante, una dualidad concita la figura del hippie: aquella positiva de hippies artesanos con un estilo de vida natural, libre, comunitario, que rechaza la sociedad de consumo, y otra de extravagantes y provocadores del sistema con las que los exo identifican desde el poder político y cierto sector de la sociedad criminalizándolos, por su apariencia física, crítica a la autoridad y búsqueda de la libertad. Pero frente a la persecución oponen la resistencia de los hippies, la de reunirse y asentarse en el espacio público desafiando la autoridad establecida. Si bien se les reconoce la capacidad de resistir, también, la de establecer alianzas. Logran el compromiso de un público, que desde la ajenidad de una perspectiva diferente compra sus trabajos, y el patrocinio de una institución legitimadora: el Museo de la Ciudad de Bs. As.

Se aprecia la euforia que se le atribuyó al movimiento en el sentido de la innovación artística, de la conmoción social que produjo, de la copiosas ganancias que obtenían, por el modo de exhibir sus trabajos y la referencia a las producciones por sus productores; como valores que proceden de ese momento pero prevalecen hasta la actualidad: la importancia de la libertad tanto en lo artístico como en la vida, la capacidad creatividad, el poner en evidencia que la artesanía se correspondía con un estilo de vida y que su adquisición en términos de oficio se basaba en el ensayo y error y la transferencia horizontal entre ellos de las técnicas. A pesar de la continuidad de estas creencias generadas con el movimiento hippie se reconoce que por su carácter pacifista no prosperó.

Los episodios, que ilustran el devenir de la actividad artesanal, toman como eje articulador la resistencia de los artesanos frente a distintas fuerzas que trataron de hacerlos desaparecer en su calidad de artesanos en el espacio público. Las fuerzas que plantean que han

obstaculizado y/o obstaculizan su desarrollo corresponden a distintas problemáticas. La propia dinámica de crecimiento del sector artesanal. En poco tiempo se multiplica el número de quienes concurren a la plaza para exhibir y vender sus productos. Desde su inicio señalan la competencia con la denominada feria paralela que alberga a quienes ya sea porque no pudieron o no quieren cumplir con los requerimientos no tienen permisos legales, pero también por quienes revenden productos manufacturados. Estos últimos, en particular, son cuestionados. Porque justamente su presencia en las plazas artesanales difumina la especificidad artesanal de la feria contaminando la identidad de los artesanos con las de los vendedores ambulantes. Por lo que las ferias, pasan a constituir un espacio para quienes buscan una alternativa laboral no necesariamente vinculada con la producción de artesanías. Por ello, se multiplican los relatos de los artesanos en los se denuncian cómo las ferias -ámbito de su trabajo en el espacio público- se convierte en refugio de los desocupados y trabajadores por cuenta propia y variable de ajuste de la desocupación.

Ante el número creciente de artesanos, éstos se asientan en otras plazas: San Martín y Barrancas de Belgrano, y por su persistencia a pesar de las persecuciones policiales se los legaliza a través de la Ordenanza 28702 del año 1974. Si en el momento precedente habían logrado expandirse y legalizado dicha situación, el gobierno militar -por su condición de artesanos que trabajan en las ferias- los criminaliza como "subversivos, drogadictos, putos y hippies" en forma colectiva y no solo los recluye en Plaza Italia sino que los censura en su expresión. Esta reclusión a la que sienten fueron sometidos es considerada en los relatos como una fractura que puso en peligro la continuidad del grupo tanto por la desaparición física de sus miembros, como el exilio no voluntario de muchos y el aislamiento de la mayoría. Dicha fractura señala el quiebre que percibe el grupo en su desarrollo, cuya discontinuidad los narradores resuelven destacando que el espacio de Plaza Italia, se constituyó en el lugar de la memoria del grupo para luego poder proyectarse hacia el futuro.

La recuperación de la democracia en los relatos de los artesanos es una instancia en la que se produce la reapertura de las ferias,

pero no como efecto de la gestión de los políticos (“no se debe a los Radicales”) sino a su propio accionar. Esta es una segunda fundación de las ferias. A partir de las evaluaciones a las que fueron sometidos por jurados integrados por sus pares para ingresar, como artesanos permisionarios, a las ferias se fijó quiénes podían legalmente disponer de puestos en las ferias y circular en el marco de la interferías (ir como visitantes a otras ferias). Momento, que reconocen se establece una organización basada en criterios vinculados a la actividad artesanal. No obstante, con la llegada del peronismo y el desplazamiento de la dependencia de las ferias al área de Empleo del gobierno de la ciudad de Bs. As. para convertirlos en trabajadores autónomos y micro emprendedores, se inicia un proceso de repliegue de los artesanos uniéndose para defender lo que ellos entienden por artesano. El proyecto del peronismo, según ellos, tuvo como ningún otro un gran efecto aglutinante entre los artesanos, porque a todos los reunía el horror ante el espanto de que se los transformara en aquello de lo que querían diferenciarse, el ser catalogados como micro emprendedores o mono tributistas, y perder el tradicional control de la producción de la piezas desde inicio a fin. Sostuvieron su defensa en la auto-identificación como trabajadores de la cultura, su carácter de mono productor (produce lo que vende) con capacidad limitada de producción, por ser piezas hechas a mano y diseños propios, y no alcanzar suficientes ganancias para tributar al fisco; lo que aparecía como un anacronismo económico para los funcionarios del momento. Con la restitución al área de Cultura los cuestionamientos, momentáneamente, cesaron.

Con la llegada del gobierno de la Rúa, para ellos se instaló la política de la ‘indiferencia’ y la falta de autoridad por lo que el funcionamiento del sistema de ferias se enfrenta con el peligro de desvirtuar su especificidad debido a que ya no se evaluó el ingreso y el intercambio de ferias por la calidad de los trabajos artesanales sino por la antigüedad en el sistema. Por la falta de fiscalización e inspecciones a los puestos ingresaron revendedores en puestos de artesanos y el sistema de intercambio quedó más restringido, las ferias más apreciadas por los niveles de calidad y venta se tornaron

inaccesibles para la mayoría de quienes solicitaban intercambios. De este modo, el sistema de ferias cada vez fue profundizando las desigualdades de oportunidades que ofrecen a los artesanos y éstos perdieron la posibilidad de proyectar sus trayectorias futuras en dicho ámbito porque el sistema dejó de funcionar como configurador de lo esperado. Lo que suscita la confrontación entre los artesanos que desean llegar a las ferias más prestigiosas: Plaza Francia, Plaza Manuel Belgrano y Parque Centenario y quienes están en ellas como permisionarios fijos. Incluso la mítica Plaza Italia bastión de la memoria, hoy, por la presencia de revendedores se halla desvalorizada por los artesanos. Esta desigualdad es percibida como una injusticia, argumentada desde distintas perspectivas, quienes dudan acerca de la condición de artesanos de Plaza Francia, porque consideran que un artesano tiene una capacidad limitada. Que no se condice con el alto nivel de ventas que se opera en dicha plaza. O quienes sostienen que el capital simbólico que tiene el lugar donde está emplazada la feria (como Parque Lezama) es desaprovechado por la falta de políticas que lo pongan en valor para atraer público con poder adquisitivo, señalando la paradoja de ser ferias ricas en capital simbólico y pobres en ventas. La desproporción de las ventas entre las distintas ferias, según los artesanos, trae aparejada otra cuestión relacionada con la calidad de la feria, que contribuye a la profundización de la desigualdad. Dado que se producen ventas por montos menores en determinadas ferias, lo que lleva al artesano a efectuar cosas menos elaboradas y de menor precio, bajando la calidad. Cuestión que contrasta con aquella de los tiempos fundacionales en que el artesano privilegiaba la exclusividad de su trabajo sobre la venta porque pieza que vendía ya no la repetía más.

Las operaciones narrativas que ponen en juego los entrevistados han ido señalando cómo han percibido y perciben el entorno de su trabajo en las ferias en términos de las políticas de la que son objeto y de las fluctuaciones económicas (crecimiento de la desocupación o restricción del consumo) condiciones por las que los artesanos van re- definiendo su identidad, poniendo de manifiesto su naturaleza diferencial con respecto a los atributos que desde fuera

del grupo le son atribuidos. La evocación del pasado se constituye en una instancia que les permite a los artesanos tomar conciencia de cómo su identidad grupal y personal se procesa en forma diferente a través del tiempo, destacando su contingencia.

En el relato multivocálico, que se ha presentado, se pone en evidencia la dinámica acerca de cómo los artesanos se hacen identificables y reidentificables a sí mismos a través de todas las peripecias y los cambios de estados de cosas que deben superar. En ese juego de identificarse y reidentificarse se van construyendo de un modo diferente. Diferencia que establecen a) con aquellos atributos y etiquetas que los otros les aplican y b) con aquellos atributos y disposiciones de su identidad que se han sedimentado hacia la interioridad del grupo, que le dan una permanencia en el tiempo. La primera, pone en evidencia la diferencia social de su identidad respecto de la exo atribuida y la segunda cómo ellos mantienen su identidad diferencial debido a los cambios que se operan en la misma en correspondencia con la identidad, que se ha ido sedimentado hacia la interioridad del grupo. Al narrativizar su identidad realizan una práctica en la que destacan su diferencia con los otros con los que interactúan pero al mismo tiempo la actual diferencia la vinculan con un pasado -hecho memoria grupal- en el que asientan la permanencia de su identidad diferencial en el tiempo. Por lo que la narrativa les permite a los artesanos conectar el modo distintivo por el que perciben e interpretan su identidad con respecto a la que se les asigna socialmente y que éste a pesar de sus cambios en los estilos de ser diferente presenta un arraigo en el pasado, otorgándole permanencia temporal.

El tomar en cuenta la narración de la identidad ha permitido acceder a como esa identidad diferencial se va constituyendo en un juego dialéctico entre la afirmación de sí mismos y el oscurecimiento de sí mismos, a partir de la irrupción del otro. En el siguiente capítulo se abordan los recientes escenarios en los que los artesanos redefinen su identidad diferencial.

Capitulo 12

Actuales procesos de re-identificación de los artesanos urbanos

En esta sección se abordan procesos recientes de re-identificación de los artesanos en relación con la patrimonialización de las artesanías urbanas y el uso de la Internet en el debate por la participación en la gestión de aspectos legislativos, que laboralmente, les conciernen. Para el primero se ha tomado como base distinta documentación que registra el proceso de patrimonialización producida por el Museo de Arte Popular José Hernández. En el caso del segundo se analizan los discursos expuestos en sitios de la Internet que pertenecen a los artesanos.

"De la feria a la patrimonialización museológica".[132] De productor a preservador de las artesanías urbanas. [133]

Como se desarrolló en el capítulo cuarto, las artesanías han sido incorporadas al patrimonio cultural argentino por ser representativas de la tradición cultural rural de las regiones del país, por presentar marcas del terruño de sus productores ya sea en sus diseños, los modos de elaboración - predominantemente manuales- y / o los tipos de materias primas. De este modo, bajo el rótulo de artesanías folklóricas han sido anexadas a las colecciones de los museos, a los mercados oficiales de las provincias, en catálogos de exposiciones y se le ha dedicado una

---

132. Este título se inspira en el desplazamiento de las artesanías y sus productores del ámbito de la feria al del museo, que señala Ana M. Cousillas en su artículo El ciclo de la Feria al Museo. Notas sobre la experiencia de la exposición de artesanías urbanas curada por artesanos en el Museo de Arte Popular GCBA (2004).
133. Esta sección fue parte de una ponencia presentada en las Jornadas Nacionales para el Estudio de Bienes Culturales en S.C. de Bariloche en el mes de abril del 2007.

extensa bibliografía realizada por expertos, que destacan sus atributos. Pero sólo, recientemente, se está desarrollando un sistemático proceso de patrimonialización de las denominadas artesanías urbanas, en el ámbito de la ciudad de Bs. As. El mismo se relaciona con el proceso de autonomización política de la ciudad de Buenos Aires cuando a través de la Constitución que la organiza (sancionada el 1-X-1996) bajo el Título de Políticas Especiales, Capítulo: Sexto artículo 32, el estado porteño.

> "garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios."

Constituyendo estas acciones en una política especial en el ámbito de la cultura, por parte del estado citadino. Pero no solo se asegura afianzar el patrimonio (ya sea por razones de necesidad y/o riesgo), sino que prevé la recuperación del mismo. Es decir, volver a adquirirlo y/o ponerlo de nuevo en funcionamiento como tal. Pero, además, como en el Preámbulo se afirma que las instituciones se organizan conforme a una democracia participativa, se reconoce la agentividad de los productores culturales en las políticas del sector, cuando se enuncia en dicha carta orgánica que:

> "protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones."

Estos enunciados rompen con una práctica dominante por la que solo los expertos consagraban bienes, prácticas o sitios con valor patrimonial cultural. En general, con la finalidad de construir imaginarios colectivos que unificaran poblaciones heterogéneas correspondientes a unidades políticas provinciales o nacionales. En la actualidad, con la creciente democratización de la sociedad civil y la ampliación de los derechos de la ciudadanía – que recogen la Constitución porteña, se observan dos tendencias significativas. Por un lado, grupos de la sociedad civil (minorita-

rios, étnicos, religiosos, contra aculturativos, locales) que inician por su cuenta procesos de patrimonialización con el propósito de resaltar determinados valores culturales de bienes, sitios o prácticas con el propósito de afirmar su identidad social y/o modificar su posición subordinada en la sociedad. Por lo que los valores no sólo son afirmados hacia la interioridad del endogrupo sino que los declaran públicamente frente a otros agentes sociales denunciando situaciones de invisibilización social, de exclusión, sometimiento y discriminación. Por otro lado, los propios estados impulsados por políticas globales como la de la UNESCO propician la consulta y participación de actores sociales no tradicionalmente incorporados en los procesos de patrimonialización. Por ello, en tiempos recientes la identificación y la atribución de valores culturales a bienes o sitios o prácticas requiere de negociaciones con un universo de agentes sociales que por ser más amplio y complejo, puede presentar disensos y antagonismo.

En el marco de este contexto jurídico general y de las tendencias señaladas se incluye el proceso de patrimonialización de las artesanías contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires, que ha iniciado el Museo de Arte Popular José Hernández. Institución que ya venía coleccionando, preservando y difundiendo en sus salas las denominadas artesanías folklóricas.[134] Piezas que durante años habían sido seleccionadas, clasificadas y exhibidas bajo la supervisión de dos especialistas en la materia quienes se desempeñaban como Directora y técnica del museo, [135] respectivamente.

---

134. Desde el año 1948 por Decreto - Ordenanza 7954, al Museo de Motivos Populares Argentinos "José Hernández" se le había asignado como misión principal la de reunir, ordenar y exponer, sobre la base de su actual colección, las obras de arte indígena, arte popular de la Colonia, arte popular argentino y todos los motivos que arraiguen en los ambientes populares del país, seleccionados particularmente con criterio estético. En virtud de ello organiza la primera Exposición de Arte Popular, en el Pasaje Juan de Garay bajo la Avenida 9 de Julio (1949-1951). Posteriormente funcionará el Centro Municipal de Promoción Artesanal entre 1980 y1989) dedicado al fomento de la producción artesanal del interior del país con un criterio federal, mediante su comercialización y exposición. El centro reproduce en el contex-

La actual gestión afirmando la función del museo[136] como gestor cultural propone reactualizar un proceso de patrimonialización mediante las operaciones de registro, documentación, exhibición y comunicación, pero esta vez ya no referidas a las artesanías patrimonialmente consagradas como las folklóricas sino a las urbanas. Atendiendo ya no sólo a las perspectivas de los expertos y de los funcionarios del sector, como había sido en el pasado de la institución, sino con la coparticipación de los actores del campo artesanal y de la comunidad en general. Entre las acciones que implementa se encuentra el Banco de la Memoria del Campo Artesanal[137] en el marco del PPA para identificar qué valores son asignados a las artesanías, dado que no se parte de una definición a priori sino que se recopilan los discursos verbales del público visitante al museo (real y virtual), artesanos / curadores de muestras y el propio museo -a través de sus prácticas institucionales- para dilucidar las concepciones con las que éstos operan. Tomando en consideración especialmente el modo en que representan e interpretan las piezas, la actividad artesanal y el hecho de que ambas se exhiban en el contexto del museo. Para ello se efectuaron entrevistas para la recopilación de los discursos verbales y la posterior identificación de los enunciados sobre

---

to municipal el Régimen para el Estímulo de las Artesanías y ayuda a los artesanos, el REDA, creado en 1967 por Augusto Raúl Cortazar en el Fondo Nacional de las Artes, Adoptando la actual denominación el museo por ley 2028 del año 2006. http://www.mujose.org.ar/museoFrame.html Fecha consultada 17-6-2008

135. La Directora era la profesora María Carmen Lauría y Luisa Traverso cumplía funciones técnicas.

136. El museo de Arte Popular José Hernández se define como el museo de los artesanos y de las artesanías de la ciudad. Su misión es coleccionar, documentar, preservar, investigar, exhibir y promover el arte popular. Las colecciones son representativas de las diversas especialidades artesanales (platería, textiles, cuero, vidrio, cestería, asta y hueso, madera, etc.) en las variantes tradicionales y contemporáneas.

137. Para el desarrollo de este proyecto nos basamos en la exposición realizada por Mirta Bialogorski "Estudios de público y procesos de patrimonialización en el Museo de Arte Popular José Hernández."

la significación cultural, análisis que posibilitó acceder a las visiones y valoraciones divergentes que posee el público.

Un segundo abordaje metodológico que se implementó, pero esta vez con la participación de los artesanos, consistió en un taller que encaró el problema de la identificación/selección de la artesanía urbana como objeto de patrimonialización. Lo que fue resuelto a través de la propuesta de un registro patrimonial de artesanos urbanos de la ciudad de Bs. As. La idea central consiste en que los artesanos y sus obras y/o sus imágenes que sean incorporados a dichos registro adquieran la condición patrimonial. La deliberación grupal giró, entre otros temas, en torno a cuáles serían los valores distintivos de la artesanía urbana de Bs. As. De este modo, se fueron acordando pautas como la excelencia o maestría que expresa, presentación de marcas de la transformación de la materia prima, poseer un carácter único, ser originales y ser funcionales, además, de las propias de cada oficio. Los marcadores de la especificidad porteña de estas piezas serían expresados, según los participantes, en la tipicidad de los materiales y técnicas. Asimismo, como responsables principales para dirimir la asignación de tales valores a las piezas se privilegió la consulta entre pares, es decir, a los artesanos. En forma complementaria, se señaló la necesidad de generar ámbitos de jerarquización de los productores y sus productos y tomando como referencia experiencias previas como la Pieza del Mes-[138] se sugirió la realización de muestras competitivas con evaluaciones que, posteriormente, fueron efectivizadas a través de la Bienal de Artesanías de Buenos Aires (Ley No. 1348 del 27-5-2004). Bienal que se constituyó en un ámbito intersubjetivo en donde se dirime la especificidad de los atributos patrimoniales de las artesanías urbanas de Buenos Aires y en una estrategia para conformar la "Colección artesanías de Buenos Aires" que engrosará el acervo del museo José Hernández. [139]

---

138. La Pieza del Mes fue una actividad desarrollada por iniciativa del Arq. Peña en los inicios de la feria de Plaza Francia.

139. Dicha colección se inició en el año 2004 con 43 piezas adquiridas por la CPPHBCA a la que se incorporaron otras donadas. http://www.mujose.org.ar/artesano sFrame.html Fecha de consulta 17-6-2008.

El consenso alcanzado en torno a los valores asignados a las artesanías urbanas fue plasmado en el art. 8 de las Bases y Reglamentación de la I BIENAL DE ARTESANÍAS DE BUENOS AIRES que dice:

"Las piezas responderán a las características establecidas en cada Bienal para identificar las artesanías urbanas de Buenos Aires por parte del Museo de Arte Popular y la CPPHCBA. Para el llamado a concurso de la Bienal 2005, el jurado privilegiará el grado de excelencia alcanzado en por lo menos los siguientes aspectos: a) transformación y tratamiento de la materia prima, que en ningún caso puede ser un mero soporte de una expresión estética; b) oficio en la implementación de las técnicas propias de cada rubro; c) modo de producción no seriada que evidencia que cada pieza es única aunque haya un diseño virtual de base; d) originalidad personal en el diseño y/o en la expresión estética; e) funcionalidad de la pieza; f) significado para el patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires y la colección de artesanías urbanas del Museo de Arte Popular."

Criterio éste último que incluye la consideración de la atribución de la significación de la artesanía como patrimonio cultural de la ciudad de Bs. As. Aunque sin especificar el contenido del mismo, dejando éste a criterio del jurado de expertos, que incluyó dos artesanos entre sus cinco miembros.

Los procedimientos de consulta implementados en la experiencia del Museo José Hernández han privilegiado aquellos que se concentran en los puntos de vista, percepciones y valoraciones de los agentes sociales (visitantes), en la construcción de subjetividades de colectivos (la de los artesanos), en cómo una comunidad en particular procesa en forma

---

"El Programa se limita a registrar los nombres de los artesanos que en el relevamiento fueron considerados por los mismos artesanos, referentes en cada Rubro. Futuros relevamientos de opinión entre los artesanos pueden agregar nuevos nombres a este listado, cuyo único objetivo es ir describiendo la red de referentes artesanales en cada rubro según los mismos artesanos."
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/material/referentesporordenalfabetico.pdf

distintiva el conocimiento sobre su realidad inmediata y cómo ese saber puede estar distribuido en forma diferencial entre sus miembros (Berger P & Luckmann, 1986). Cuestiones que suponen tomar en consideración el proceso social de la construcción de ese conocimiento intersubjetivo y la relación entre éste y el concreto contexto histórico y sociocultural que lo constriñe. Ello permitió alcanzar un consenso en el flujo de las relaciones sociales, que requiere que en cada Bienal la atribución del valor patrimonial sea definida por los actores participantes. De este modo, se espera captar la dinámica de las transformaciones de la significación cultural de las artesanías urbanas de la ciudad de Bs As. en el marco del complejo universo social donde el artesano es una figura clave.

Pero este proceso de atribución de valor patrimonial a las artesanías urbanas, sitúa al artesano ya no solo en el familiar ámbito de la producción y venta de la obra sino en el desafiante campo de la preservación del bien.[140] Proceso en el que se proyectan la identidad de sus obras y de sí mismos en el conjunto de la sociedad, iniciándose la institucionalización y oficialización (como se desprende de normativas legales sancionadas al respecto) de las artesanías urbanas en el ámbito de entidades consagradas a dichos procesos, como son los museos, con los consecuentes efectos en la reconstitución de la identidad laboral del grupo. Dado que los museos, al organizar la memoria del grupo para difundirla socialmente, por este mismo proceso la transforman. Por otra parte, la intervención del museo mediante la patrimonialización de las artesanías urbanas, avala y legitima no solo a las artesanías como bienes coleccionables por sus valores culturales frente al receptor de las mismas sino que modifica

---

140. Merece destacarse en tal sentido el movimiento de Art and Craft promovido por el artesano británico William Morris (1834-1896) con el objeto de preservar y recuperar los oficios medievales pero en este caso se trataba de un movimiento contra cultural que renegaba de las nacientes formas de producción en masa y oponía la creatividad y el arte a la producción en serie. Las aplicaciones de este movimiento enriquecieron el campo del diseño.

la posición social de sus productores, aunque ésta sea en el ámbito del arte popular, especialidad del caso del museo analizado.

Las re-identificaciones de los artesanos a través de internet

No solo en los espacios consagrados de la cultura como los museos y públicos como la plaza y la calle, los artesanos efectivizan procesos de identificación. Ellos han ido ganando, también, el espacio virtual. Los artesanos, como grupo, tienen sus propios sitios en la Internet.[141] El de la feria de San Isidro se aparta de aquellos que son principalmente informativos. En el caso del sitio mencionado se consignan, además de los aspectos institucionales, las problemáticas por las que atraviesa el sector y en torno a las cuales redefinen su identidad. Tal es el caso, del registro de la movilización que efectuaron 600 artesanos del sistema de ferias de Bs. As. y del conurbano bonaerense (en especial la de Plaza San Isidro), el 7 de junio del 2005 a la que ellos caracterizaron como una "Marcha histórica que se transformó en una fecha fundacional para el movimiento artesanal" (que se ilustra con fotos y textos, además, de un video)

---

141. http://www.feriadelacosta.com.ar/links.html sitio de la Feria Artesanal del Paseo de la Costa en Vicente López (Bs. As.)
http://www.feriadeneuquen.com.ar/ de la feria artesanal de Neuquén
http://www.feriaelbolson.8m.com/ de la Feria regional de El Bolsón.
http://www.patiodelcabildo.com.ar/hoome.ht de la Feria de Diseño y Artesanías Urbanas
http://www.comercialtandil.com.ar/feria_plaza/ Feria Artesanal de Tandil.
http://www.artesanosavellaneda.com.ar/artesanos_por_nombre.html de La Feria de Artesanías de Plaza Alsina, Avellaneda. Fecha consulta 17-6-2008.



Fuente :http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html

"Más de 600 compañeros artesanos expresaron su malestar por la maldita ley de artesanías con media sanción en el senado, a tambor batiente concentraron frente al Congreso, mostraron como trabajan los artesanos, con sus talleres en la calle y entregaron un documento a la Comisión de Cultura de Diputados, rechazando la ley en cuestión y luego marcharon 12 cuadras, hasta la Casa Rosada y en la Mesa de Entradas de la misma hicieron entrega de un documento de características similares al entregado en diputados. Una jornada histórica que une por primera vez en la lucha por los derechos de los artesanos a compañeros de las ferias de Capital y pcia de Bs. As., y a compañeros del interior e independientes".

Adhesión testimoniada a través de la foto de los artesanos de Salta, que agregan.



Fuente :http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html

La movilización fue realizada para rechazar el "Proyecto de Ley Nacional de Artesanías" (exp. S-274/03 y S-779/04) que contaba con media sanción del Senado de la Nación Argentina. Ley que es calificada como "maldita", dando cuenta no solo de una intencionalidad negativa y perversa hacia la actividad artesanal- sino que también pone de manifiesto un estado emocional de enojo del artesano al respecto. Los argumentos que ellos exponen se fundamentan en que:

" [quienes legislan desconocen], precisamente, lo que es la artesanía y por estar en contra de ella. Atentando así contra los artesanos y su público, atentando así contra un fenómeno cultural que debe ser protegido. Atentando, en definitiva, contra la cultura misma. Porque no se tomaron en cuenta a los propios artesanos, generadores de este fenómeno cultural -junto a su público-, y sus respectivos delegados para la formulación de este proyecto". [142]

142. http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html fecha consulta 12-6-2008.

Pero dicho rechazo, que argumentan sobre la base de la atribución de incompetencia cognitiva de los legisladores en torno a la temática artesanal y de toma de posiciones morales negativas hacia el sector, pone de manifiesto lo que piensan los artesanos que los legisladores piensan acerca de ellos, y al mismo tiempo lo que ellos piensan de los legisladores. Es, justamente, sobre este juego de imágenes (no saber y no querer de los legisladores) que los artesanos activan un proceso de re-identificación por diferencia con respecto a los legisladores. Pero, también, de auto reconocimiento en su condición de productores de la cultura. Proceso al que suman al público, dado que ellos son conscientes que, socialmente, el sentido del producto artesanal no es solo definido por quien lo produce sino también por el receptor que lo reconoce.

Otro de los aspectos significativos, que se destaca en el texto, es la ausencia de la consulta a las organizaciones artesanales en la elaboración del proyecto. Lo que indica la valoración positiva que los artesanos otorgan a su participación política,[143] que consideran no les es reconocida por los legisladores. Valoración que concreta la manifestación de rechazo por al proyecto de ley que llevaron a cabo el 7 de junio del 2005. Reclamo que se vincula con las actuales orientaciones de las políticas participativas, que vienen siendo promovidas por el propio Estado en el Decreto No. 1172 del 2003. Incluye cinco instancias de participación ciudadana: las Audiencias Públicas, Publicidad de la Gestión de Intereses, Elaboración Participativa de Normas, Acceso a la Información y Reuniones Abiertas de los Organismos de Dirección de los Entes Reguladores de los Servicios Públicos, siendo la tercera (anexo IV del mencionado decreto [144]) aplicable al caso de los artesanos, la Constitución de la Ciudad

143. "La posibilidad que tienen los ciudadanos de incidir en el curso de los acontecimientos políticos" | Manuel Sabucedo, |Psicología política: Factores explicativos de la participación electoral, capítulo 6: Participación política, p. 165.

144. http://www.mejordemocracia.gov.ar/TextoDecreto1172-2003.php consultado 16-6-2008.

Autónoma de Buenos Aires la reconoce y el proceso de patrimonialización desarrollado por un organismo oficial en el acápite anterior da cuenta de la vigencia de estas prácticas. En el sitio de la Internet mencionado se plasma una re-identificación de los artesanos en términos de organización y movilización política mediante el registro de las demostraciones públicas de cómo trabaja un artesano -en talleres instalados ad-hoc en las calles-, las marchas colectivas por la vía pública con carteles identificatorios realizadas y la presentación de documentos ante la H. Cámara de Diputados de la Nación y en la Casa Rosada rechazando el proyecto de ley.

Al proyecto aludido, se agrega el texto de otro al que denominan: Ley anti-artesanías. Por éste la Legislatura porteña crea el:

"Paseo de los Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires", el cual estará emplazado en la parte posterior del Parque Thays, lindante con la calle Brigadier Gral. Juan Facundo Quiroga" con el objetivo de "Concentrar en el predio a los puestos de artesanos de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de establecer un nuevo polo de atracción en el tradicional circuito turístico de la Ciudad." [145]

Paseo que funcionará los siete días de la semana y en donde se prevé la re localización de los artesanos de Plaza Intendente Alvear (Francia).[146] A continuación, Matías -artesano de la feria de dicha plaza- presenta una carta de rechazo dirigida a un Legislador de la Coalición Cívica. [147] Este escrito coincide con los argumentos esgrimidos más arriba. La forma inconsulta de la elaboración del proyecto sin dar intervención a las organizaciones artesanales, la falta de conocimiento sobre el sistema de ferias de la ciudad de Bs. As. y,

---

145. http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html fecha consulta 12-6-2008.
146. Artículo 5to del proyecto de ley mencionado.
147. Organización política que nuclea a personas procedentes de partidos políticos diferentes pero que sostienen en común principios republicanos.

especialmente, en lo que se refiere al modo de trabajo del artesano cuando sostiene que:

"Por otra parte, usted parece no entender y definitivamente no entiende –al igual que su jefe político, el actual Jefe de Gobierno [148]- cuál es el modo de producción de un artesano contemplado en la nuestra ordenanza; oficio, sentimiento e ingenio, destreza manual, originalidad, diseño propio y dedicación personal, son las cualidades de todo artesano del Sistema. NO ES SOLO SOPLAR Y HACER VIDRIO como diría mi abuelo, ¿Cómo podríamos "trabajar"(atender) los siete días de la semana sin contratar mano de obra –que seguramente estaría en negro- sin violar de esta manera nuestra propia ordenanza? Salvo que Ud. quiera una feria de "artesanos-micro emprendedores" como lo postulaban, entre otros, Menen[149] y Busi[150] en su Proyecto Nacional de artesanías que logró media sanción del Senado de la Nación y que la marcha de artesanos más grande que se ha realizado hizo abortar". [151]

A lo que agrega la errónea apreciación del legislador de que el espacio público es la solución a la falta de generación de empleos genuinos. Uno de los padecimientos recurrentes, que expresa el sector artesanal, es el de constituir el refugio de los desocupados del sistema formal. La identificación, que efectivizan en las declaraciones arriba mencionadas como en anteriores situaciones, es anclada en el espacio social de la feria de Plaza Francia y legitimada en una histo-

---

148. Jorge Telerman, se hace cargo del gobierno de la ciudad luego de la destitución de Aníbal Ibarra, entre el 7 de marzo del 2006 y el 31 de diciembre del 2007.

149. Carlos Saúl Menen senador por La Rioja durante el período del 2005 al 2011 por el Partido Justicialista.

150.Ricardo Bussi senador por Tucumán durante el período 2001-2003 por el Partido Fuerza Republicana.

151. http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html fecha consulta 12-6-2008.

ria de luchas a favor del trabajo del artesano y rechaza la aplicación del modelo empresarial de gestión de la feria. Por entender que generalizar esta forma de acción perteneciente (al orden de la vida del mercado) a la esfera del ámbito de la administración pública es inapropiada. La responsabilidad cívica de los funcionarios públicos no puede ser sujeta al criterio empresarial. No siempre concuerda la responsabilidad ciudadana con el progreso material. Lo que los artesanos señalan es que los funcionarios no pueden manejarse con la lógica de los empresarios, porque los primeros están obligados a contemplar el interés público, la justicia, la probidad, la igualdad que distingue las formas de gobierno democráticas. Los artesanos advierten la necesidad de que se mantenga la diferencia y los límites entre el Estado y el mercado.

Estas re-identificaciones son posibles porque un orden legal y político instituyó la categoría artesano, del que siguen siendo dependientes. Cuando ese orden se intenta modificar aparece la demanda de reconocimiento de los artesanos como grupo autodefinido, actúan su pertenencia identitaria procesándola en relación con la dinámica institucional. Con tal finalidad los artesanos ponen en juego sus experiencias y conocimientos situándolos contextualmente para producir transformaciones, aunque éstas sean posibilidades de inversión de cambios institucionales. En esta tarea se apropian de los medios de comunicación más modernos para exponer la singularidad de su pertenencia social.

Nuevos escenarios se están desarrollando para que se generen re-identificaciones de los artesanos. Por un lado, si bien ambos proyectos legislativos no prosperaron, nuevamente, dos días antes de celebrarse el Día Internacional del Artesano,[152] el 17 de marzo del

---

152. El Día Internacional del Artesano ha sido establecido el 19 de Marzo dado que "El santoral de la fecha es "San José Carpintero", que conmemora el oficio de quien fue el padre terrenal de Nuestro Señor Jesucristo. Si bien existieron artesanos antes de su aparición, se lo considera como símbolo de la artesanía por haber tomado masivo conocimiento de su oficio a través de la Biblia." Efemérides Culturales Argentinas en http://www.me.gov.ar/efeme/artesano/index.html, fecha consulta 12-6-2008.

2008 uno similar al que los artesanos rechazaron (exp. S-274/03 y S-779/04) se presentó a través de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación. Por otra parte, los artesanos avizoran situaciones amenazantes - similares a las que vivieron en el pasado (cuando los ubicaron bajo la Dirección General de Empleo de la Subsecretaría de la Producción en la década de los 90)- como se advierte en los comentarios insertos en el foro Armas Blancas.[153] En los mismos se hace referencia al proyecto macrista [154] de reubicar a las ferias artesanales -que en la actualidad están bajo dependencia de Promoción Cultural del Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad de Bs. As.- y pasarlas al sector de Ferias y Paseos que depende de Desarrollo Económico. Lo que desdibujaría las fronteras de su identidad artesanal asimilándolos a revendedores (quienes no producen lo que venden), como los anticuarios y libreros.

En esta sección se ha dado cuenta de los ámbitos más recientes en los que los artesanos efectivizan procesos de identificación. En dichos procesos asumen y se comprometen en acciones para ellos novedosas como la patrimonialización de sus obras, la manifestación pública en reclamo de participación en aquellos asuntos legislativos que les conciernen o la crítica a la aplicación de modelos empresariales a la burocracia estatal. En ellos exponen el carácter distintivo de su identidad laboral.

---

153. http://www.armasblancas.com.ar/foros/showthread.php?t=4997 Fecha consulta 17-6-2008.

154.Macrismo refiere a la facción del gobierno que responde al Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Bs As. Ing.Mauricio Macri, desde el 10 de diciembre del 2007.

CONCLUSIONES

Aquellas conjeturas iniciales -que se formularon en el capítulo 3- fueron orientando todo el trabajo analítico que se ha desplegado. En su desarrollo se prestó especial atención a la indagación sobre la brecha entre las formas institucionalizadas para significar, categorizar y unificar a los artesanos urbanos, a través de los discursos que los interpelan, y como éstos se identifican a sí mismos. Para ello, se tuvo en cuenta el modo en que los discursos que institucionalizan la categoría artesano urbano y su actividad[155] son transformados en la interpretación, que en sus propios discursos, efectivizan los artesanos. Transformación de sentido -de segundo nivel de significación o connotación- que se asume de carácter folklórica porque da cuenta del diferencial de su identidad grupal, cuyo desarrollo teórico se expuso en el capítulo1. El itinerario analítico desarrollado permite realizar una acción reflexiva en torno a conceptos claves implicados en el caso estudiado, que además son objeto de debates en las actuales orientaciones de las ciencias sociales. Cuestiones referidas a cómo se constituye el diferencial de las identidades de colectivos sociales, cuál es la dinámica de la relación con los otros sociales en su conformación (alteridades en juego) y cuál es el contexto por la que se delimita. En estas conclusiones se desarrollan en forma separada a los fines de la presentación analítica, pero en el mundo de lo concreto se hallan interpenetrados.

A lo largo de las distintas etapas del análisis de la información recopilada se fue poniendo de manifiesto un dilatado proceso de ins-

---

155. Como señala Paul Ricoeur, (2006) retomando a John Searle la reglas constitutivas "por sí mismas revisten el gesto de la significación"…..mover un peón en el tablero del ajedrez "cuenta como" una jugada en una partida de ajedrez. La jugada no existiría, con esta significación y este efecto en la partida de ajedrez si no fuera por la regla. Del mismo modo, la institucionalización de la categoría artesano posibilita, que éstos puedan desarrollar una identidad alternativa a la postulada.

titucionalización del sentido de la categoría artesano en sus diversas modalidades folklórico y urbano y de los comportamientos que habilitan en relación con las mismas. Los artesanos adquirieron derechos normativos y obligaciones, que los constituyeron socialmente como tales. Sin embargo, a través de los distintos casos analizados, se observa una diferenciación entre las normativas que intervienen como potencialidades y limitaciones para definirlos y lo que ellos consideran que son, según su propio criterio. Aunque, este último es posible de ser desarrollado a partir de la transformación de las primeras.

Uno de los primeros hallazgos se refiere a que la identidad diferencial de la que da cuenta más que tratarse de un conglomerado de caracteres fijos es un trabajo activo de construcción. La misma no se corresponde con un conjunto de rasgos homogéneos unificadores, debidos a un origen común, que permanecen invariables en forma ininterrumpida a través del tiempo. Modalidad que sostiene un estatuto firme de la misma, como una inalterable mismidad, a causa de alguna sustancia intrínseca, que fuera objetada tempranamente, por David Hume:[156] (cit. Ricoeur 2006:124), y recientemente, por Stuart Hall (2003:15). Autor, este último, que caracteriza a dicha perspectiva como naturalista. Por el contrario, se trata de una tarea de construcción dinámica que desde sus discursos realizan los artesanos utilizando y transformando sentidos relacionados con normas legales que hemos presentado a través de Ordenanzas, artículos de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, disposiciones de la ex - Dirección General Impositiva, hoy AFIP, [157] valores

156. Quien afirmaba que estaba compuesta de muchos elementos diferentes, relacionados y en constante cambio. La noción de una identidad inalterada para él se trata de una ilusión debida a la imaginación, que hace pasar de una experiencia a otra sin resaltar lo distinto, transformando la diversidad en identidad y a la creencia en la cohesión que sirve de unión en Tratité de la nature humaine, Paris Aubier Montaigne [1739-40]1968:2 v.

157. Administración Federal de Ingresos Públicos.

representados por los estereotipos de artesano=hippie / bohemio/ adicto/ inadaptado/ gitano/ descuidado y las prácticas de vender artesanías, usar la Internet, ejercer la vigilancia de que solo se exhiban y vendan artesanías en los puestos disponibles en la sociedad y, a su vez, situada en contextos específicos, tales como, ferias artesanales en plazas y parques, museos oficiales, el espacio público virtual y ámbitos privados como la feria del Sol.

Construcciones identitarias que son llevadas a cabo en situaciones caracterizadas por competencias por la distribución institucional de recursos materiales y legales (espacio público, permisos, exención de impuestos), incertidumbres comerciales producidas por crisis económicas, desdibujamiento de la frontera laboral con respecto a busca vidas, revendedores, armadores, comerciantes etc., amenazas a la percepción subjetiva que tienen de ellos mismos como grupo laboral. Como se ha ido demostrando ellos se consideran trabajadores con capacidad limitada de producción, que asumen la dimensión social del intercambio económico y valoran el ejercicio del auto control sobre su actividad. Además de la constante situación de indiferencia de la política con respecto a su actividad manifestada en el film La Feria. Es, precisamente, en esta diversidad de situaciones donde los procesos de identificación diferencial -recuperados a través de sus discursos- se tornan visibles y captables. En éstos los artesanos tratan de afirmarse a sí mismos y situarse frente a los otros con quienes se relacionan y/o toman como referentes (funcionarios, público visitante, busca vidas, revendedores, legisladores, vecinos) y exhiben no solo su propia visión de sí mismos sino también, en forma indirecta, la inadecuación de las categorizaciones que les aplican los otros.

En dichos procesos las identidades son ancladas en tiempos distintos y espacios concretos variados. Por lo que los artesanos en su conformación identitaria, como San Agustín señalaba en la Ciudad de Dios, son peregrinos a través del tiempo y del espacio en un ámbito atravesado por convenciones sociales. Pero a diferencia de los eremitas que en su búsqueda de Dios se auto constituían ab nihilo en la nada, de la nada del desierto, en el caso de los artesanos el ambiente no es vacío, no tiene un valor nulo como afirma Zygmunt

Bauman (2003:45) Por el contrario su medio ambiente está pleno de convenciones y de hábitos sociales instaurados, de hechos del pasado y del presente y de agentes sociales que participan del mismo. Es en este contexto donde el artesano procesa el sentido diferencial de su identidad. Ambos, ambiente y artesano, adquieren su sentido juntos y cada uno a través del otro como señala Zygmunt Bauman (2003:46) Cuando la desocupación se incrementa y la economía informal crece afectan el campo laboral de los artesanos, obligándolos a replegarse sobre su identidad para diferenciarse y preservar su trabajo. Cuando los gobiernos de turno despliegan políticas basadas en el modelo empresarial reformulando el uso de los espacios públicos, los artesanos hacen visible el anclaje de su identidad y actividad en las ferias de las plazas y parques. Cuando la burocracia los reasigna a las oficinas de empleo o los catalogan como micro emprendedores los artesanos exhiben su condición de productores culturales. Cuando actores ajenos los enajenan de su historia como grupo, se la vuelven a reapropiar.

En estos procesos activos de identificación se plasman compromisos, creencias, valores y sentidos significativos que no son unívocos sino que operan como referencias [158] dinámicas entre quienes participan de dichos procesos. Se trata de cuestiones claves, el CUIT [159] y lo que ello implica en cuanto demanda una regularidad

158. Tomamos la referencia en el sentido de alusión, o sea, identificación indirecta de algo por medio de hechos, objeto o personaje conocidos y en el de baliza, que indica límites y que establece términos de comparación y diferenciación tal como se desarrolla en: Inventario nacional de referencias culturales .INCR 2000 Manual de Aplicación, Departamento de Identificación y Documentación IPHAN, Traducción: CRESPIAL p. 6.

159. Código Único Identificación Tributaria es un código numérico con que la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) identifica a empresas, comercios y trabajadores autónomos. es imprescindible para emitir comprobantes de pago y para realizar trámites ante los organismos impositivos, de seguridad social y otros estatales; también es necesaria para que los trabajadores autónomos puedan hacer sus aportes previsionales para la jubilación o pensión.

de pagos percibida como materialmente irrealizable, la precariedad de los permisos para trabajar en las ferias sujeta a la voluntad de los funcionarios de turno, la incertidumbre de la venta debido a factores climáticos, crisis económicas, competencia con otros espectáculos, la moda del momento, el desafío de crear algo que sea recepcionado favorablemente por el público, la disputa sobre la legitimidad de las ferias artesanales urbanas, el paño como expresión de la identidad del artesano, la mesa en donde se pone a evaluación el trabajo, el puesto como instancia de actuación de la identidad, las manos en la determinación del hacer personal, el peligro de la copia de los diseños exitosos al exponerlos para su venta, las divergencias entre si hacer prevalecer el criterio estético o el utilitario en la producción de la pieza artesanal. Temas que son objeto de renovados debates hacia la interioridad del grupo de artesanos. Recurrencia que da cuenta de ciertos componentes identitarios regulares por los que se reconocen. Aunque éstos no sean uniformes ni estáticos sino variables y contingentes. Estos núcleos objeto de debate son constituyentes de la identidad de los artesanos, más allá que presenten una variedad de puntos de vista. Esta mirada dialógica y plural que se ha mantenido en el tratamiento de la construcción identitaria, incluye la diversidad personal dentro de la identidad compartida por el grupo.

La identidad se ha manifestado -si bien determinada por condicionamientos institucionales, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla… como señala Stuart Hall (2003:15)-, en un estado performativo, de re-construcción, no concluido. Identidad que ellos asumen como un estilo de vida que se va desarrollando a través de las prácticas en las que se comprometen (las formas de abordar la producción, creación y venta de la artesanía, el aprendizaje de los oficios y de la comercialización), las creencias (creer en lo que se hace, que la habilidad y la capacidad de creación es el fundamento del prestigio del artesano y no el éxito económico) y sentimientos (querer lo que se hace, el placer de ser reconocido por el público, el orgullo de aprender solo, admiración por quien no transa con el sometimiento al mercado y a la fiscalización) que los mueven a actuar, los valores a los que adhie-

ren (lealtad al estilo de vida, autonomía y libertad en el desempeño de la actividad, el celo por la propiedad intelectual, la no exclusiva sujeción al interés económico) y el saber reflexivo que expresa la conciencia histórica que poseen como grupo que se construye a sí mismo frente a las adversidades (que manifestaron en los procesos de selección y organización de los acontecimientos en el relato del pasado de las ferias a través del cual mantienen la continuidad de su identidad como artesanos urbanos). Temas que suscitan polémicas entre mantenerse fiel a la libertad de creación o someterse a la venta, que ilustra el término trampa (para referirse a la pieza de batalla o de venta fácil), la posibilidad de bancar el puesto solo con la propia producción o incorporar las producidas por otros, desplazarse entre distintos oficios o quedarse afincado en el rubro (transar con el sistema clasificatorio de las ferias), el autoaprendizaje o aprender del otro, mantener el control del sentido de la pieza producida o enajenarlo en la venta, hacer prevalecer la dimensión estética o el valor utilitario en las piezas.

Otra de las conjeturas que orientó este trabajo planteaba: si en los discursos sociales de los artesanos en los que expresan su identidad laboral, refieren a otros grupos sociales para diferenciarse, entonces, se da cuenta del carácter diferencial de la misma. A partir de la información recopilada se constató que en la arquitectura de sus discursos los artesanos siempre emplazan al otro de afuera:[160] funcionario, organizadores de ferias, público, revendedor, busca vidas, artistas, diseñadores, legislador etc. mediante las imágenes que construyen de ellos. Al mismo tiempo, están construyendo las imá-

---

160. Max Weber en Economía y Sociedad [1914] aborda la cuestión de que en todo comportamiento humano el agente o sus agentes comunica/n un sentido subjetivo, y según sea el sentido buscado por él o ellos se va a referir al comportamiento de otro, con respecto al cual orienta su desenvolvimiento. destacando que toda acción social supone tener en cuenta el comportamiento de otro en Paul Ricoeur op.cit p. 156.

genes que tienen de sí mismos desde el lugar que les asignan a esos otros planteados en formas diferentes. Se trata de una pluralidad de otros con los que y para los cuales se constituyen.

En relación con los funcionarios públicos se desarrollan interpretaciones positivas con respecto al Arq. José María Peña, por su contribución en la organización de la ferias en las plazas, en el pasado, cuando se desempeñaba como Director del Museo de La Ciudad de Bs. As. Simultáneamente con esta perspectiva, se va plasmando una visión del carácter impredecible y conflictivo del artesano: su resistencia a firmar sus obras y colocar la fecha de su ejecución, no participar en una muestra previamente pactada como se desarrolló en el capítulo 6. [161] Calificativos que se van a instalar en el discurso oficial y en el de la prensa. Pero estas imágenes positivas de los funcionarios no se vuelven a presentar, mayormente, en los relatos de los artesanos. A excepción del momento del retorno al gobierno democrático, con relatos personales que presentan a funcionarios interesados por los artesanos mencionadas en el film La Feria. Más bien prevalecen imágenes negativas desde los estilos compulsivos de funcionarios, que especulan con la renovación de los permisos para inducirlos a que se transformaran en micro emprendedores, hasta aquellos que presentan con una total apatía, que testimonian en el film La Feria. Si en el primer caso, prevalecía una comunicación confrontativa en el segundo, el desinterés de los funcionarios por comunicarse, los confina al aislamiento. Los modos de accionar que exponen los artesanos los llevan a ellos, en el

---

161. A continuación se transcribe el párrafo citado en capítulos previos. Al respecto el Arq. Peña comenta lo que se percibe como desinterés por inscribir el nombre del autor de la obra y la fecha de realización a la manera de los artistas plásticos o escritores:
"Los artesanos, anárquicos por principio, nos decía uno de ellos, se resistían a firmar sus trabajos. Hasta el hartazgo se les sugirió que además de su marca personal pusiesen el año, pocos lo hicieron con lo cual nuestra memoria colectiva ha perdido eslabones documentados de esta actividad.

primer caso, a plantear el mantenimiento del control sobre su identidad, afirmándose por diferencia con respecto al micro emprendedor (modelo impuesto) y en el segundo haciendo pública su identidad activa frente a la pasividad de los funcionarios. En ambas situaciones, la identidad asumida por los artesanos es reactiva a las imágenes que sustentan de los funcionarios.

En el caso de armadores, revendedores y busca vidas, se trata de agentes frente a los cuales los artesanos toman posiciones diferenciadoras en términos identitarios, dada la competencia que les generan en términos del mercado. En especial, porque el mercado de las artesanías requiere de conocimientos por parte del público -como fue señalado en el capítulo dedicado a la comercialización- por lo que este último apela a una feria declarada artesanal para garantizar la condición del producto. Justamente, es de esta condición artesanal de la feria de la que toman ventaja armadores, revendedores y busca vidas para efectuar sus negocios. De allí, que se mimeticen con los artesanos ante el público. Estos simuladores, travestís laborales, generan la redefinición de los artesanos. Con respecto a los primeros si bien trabajan con las manos, para los artesanos solo juntan piezas para componer un objeto. En cambio, el artesano trabaja con sus manos las materias primas las que siente y transforma en otro cosa, según un esquema mental. Aunque testimonios de algunos artesanos señalan que algunos se iniciaron como armadores, o que los hippies fundadores de las ferias, en muchos casos, se dedicaban al armado de piezas. En el caso de los revendedores y buscas vidas no producen lo que venden, los han hecho otros. Sus manos no hicieron los objetos que venden como sí es el caso de los artesanos. Sin embargo, a ambos se les reconoce habilidad para aprovechar las ventajas económicas que ofrece la feria en el espacio público, pero sin establecer con ella un vínculo afectivo y de responsabilidad, como sí afirman los artesanos que ellos desarrollan.

Los reclamos de los vecinos, artistas de espectáculos, comerciantes y de instituciones religiosas sobre el espacio público en donde funciona la feria artesanal activa la territorialización de la identidad de los artesanos en la feria. Desarrollan un conjunto de ar-

gumentos sobre el cuidado, compromiso y vínculo que tienen con la misma. Pero, además, tratan de diferenciarse de otros agentes sociales que actúan en la plaza destacando la especificidad de su actividad y como ésta se concreta en las tramas sociales que tejen en la feria.

Dadas las características de esta investigación centrada en los artesanos que se desempeñan en las ferias se observa, que uno de los agentes privilegiados en la constitución de la identidad de los artesanos es el público que asiste a las ferias. Este lleva a cabo un trabajo cooperativo en dicha constitución. Fundamentalmente, en lo atinente a la recepción de las obras. [162] En ella se produce la intersección entre la propuesta de un bien deseable para el otro, que realiza el artesano. Que este bien sea deseado por ese otro que es el público, es decir, que la intención de significar del artesano en su obra lleva íncita la esperanza de que el receptor se proponga reconocer dicho significado, es decir, que se produzca un intercambio de sentidos recíprocos. Este proceso lleva a la gratificación de ambas partes (reconocimiento para el artesano y el goce del bien por el receptor). Dentro de este juego los artesanos presentan distintas estrategias. Están quienes realizan su propuesta en términos auto referenciales (lo que ellos desean hacer) y quienes toman en consideración al otro. En este último caso, la propuesta del bien surge de un diálogo con el otro, de la experiencia de la respuesta del otro. La intersección mencionada está sujeta a riesgos ya sea por la asimetría entre el conocimiento que tiene el artesano y el que posee el público (no identificar el carácter artesanal de la pieza que lleva a desvalorizar el bien) o por las diferentes emociones que puede generar la estética del bien en el receptor (incertidumbre acerca de la recepción del valor estético propuesto). Los artesanos son conscientes de estos procesos y despliegan estrategias superadoras, que se desarrollaron en el capítulo referido a la comercialización.

A raíz de la presentación de proyectos elaborados por legisladores nacionales y del Estado porteño concernientes a la actividad

---

162. Como señala Paul Ricoeur opt.cit. p. 157, "una vez que sale la obra sale de su autor, todo su ser es recogido por la significación que el otro le concede."

artesanal, los artesanos se ven impelidos a efectuar declaraciones tanto sobre quienes legislan -faltos de conocimiento sobre el trabajo artesanal, mal dispuestos hacia el sector o se desempeñan como funcionarios públicos propulsando políticas públicas de índole empresarial-, como sobre ellos mismos: productores de cultura, con derecho a la participación política y sustentadores de la diferenciación entre el funcionamiento del Estado y el mercado. Desplegando una explícita estrategia por limitar el poder del discurso de los políticos y recuperar el control sobre el sentido de su identidad grupal.

Esta pluralidad de imágenes de los otros con los que se relacionan los artesanos en forma directa o mediada constituye el ámbito en el que construyen su identidad diferencial. Porque es distinta del/os otro/s y porque estos otros son percibidos como agentes que pueden reducir la capacidad de obrar debilitando la integridad de los artesanos o ampliarla fortaleciéndolos.

Pero no se trata de una identidad diferencial interpretada como efímera. Por el contrario, los relatos de los artesanos presentados en la sección sobre la historia del grupo testimonian la continuidad de la memoria de la identidad. Pero, además, se destaca el mantenimiento y la renovación del compromiso de los artesanos con su identidad, que se fuera conformando a partir de la década de los 60-70. Aunque con sus contingencias. De este modo, lo que vincula al grupo actual con quienes le antecedieron en la actividad artesanal en las ferias de Bs. As. -los artesanos hippies- es la permanencia del compromiso con la actividad que los identifica y el valor asignado a la misma como forma de conectarse con la sociedad: la búsqueda de la respuesta en el receptor de sus obras. Papel el de la recepción que tiene un valor destacado en el campo del arte y en la caracterización de la artesanía urbana desde la época del Instituto Di Tella.

A lo largo de los distintos capítulos se ha puesto de manifiesto cómo los artesanos ostentan una identidad diferencial en relación con aquellos otros con los que interactúan o toman como referentes, conforme a las conjeturas iniciales. Sin embargo, además de penetrar en el modo en que los artesanos representan e interpretan su identidad diferencial, que explica sus puntos de vista sobre la activi-

dad que despliegan, se ha producido la revisión de una noción clave en las ciencias sociales como es la de la identidad y su relación con la otredad. Ha puesto de manifiesto los otros que se hallan implicados en la propia identidad de los artesanos y los otros que emplazan por fuera de ella pero contribuyen a que se constituya.

Estudiar la identidad diferencial, a través de los discursos desplegados en las entrevistas, ha sido una elección que privilegió los actos concretos de su producción más que el producto. En el caso bajo estudio, esto se ha mostrado como revelador, porque ha posibilitado acceder por un lado, a la expresión y la (re)producción de las cogniciones sociales, como los conocimientos, ideologías, normas y los valores referidos a los artesanos y su actividad institucionalizados que regulan, controlan y limitan los actos y las interacciones sociales del grupo y por otro, a las cogniciones alternativas que sustentan los artesanos como grupo con respecto de sí mismos y su actividad que les permiten pensar, interpretar, saber, conocer, memorizar o categorizar el mundo, su entorno, otra gente, sí mismos y sus discursos y otras acciones de un modo que difiere con respecto al anterior. Disensión que supone rupturas, discontinuidades y transformaciones con respecto a las reglas establecidas. [163]Acción transformadora de los discursos instituidos sobre la que enfatiza la noción de metacódigo que ha orientado este trabajo y que ratifican tanto Hall como Foucault (cit. Hall, 1996) cuando sostienen que el juego de la diferencia, actúa a través de un trabajo discursivo, y tiene efectos en la fijación y ratificación de los límites simbólicos de la identidad, que Hall (1996: 16) afirma como "producción de efectos de frontera." Al mismo tiempo confiere, cohesión al grupo.

Otra noción que amerita revisarse es la de contexto. Como se ha anticipado en el capítulo sobre el estado del arte, en las ciencias sociales hay distintas tradiciones sobre sus alcances. Es un concep-

---

163. Que Teun Van Dijk recupera como uno de los objetivos de los estudios críticos del discurso.

to clave en los estudios de la Pragmática. Charles Morris (1938) propone el estudio de las relaciones del signo con sus intérpretes o usuarios[164] Charles S- Peirce[165] sostiene que ningún objeto o concepto posee validez inherente o tiene importancia. Su trascendencia se encuentra tan sólo en los efectos prácticos resultantes de su uso o aplicación. Desde una perspectiva etnográfica Bronislaw Malinowski (cit. Goodwin and Duranti 1992: 15-16) planteó tempranamente el contexto cultural y situacional del uso del lenguaje. Las palabras se hacen comprensibles cuando uno tiene en cuenta los marcos de referencias socioculturales en los que están insertas, así como también, que el lenguaje debe ser conceptualizado como una práctica social. En el campo de la Etnografía del Habla Dell Hymes (2000) desarrolla las dimensiones a tener en cuenta en la interacción entre el lenguaje y la vida social (formas del mensaje, contenido del mensaje, situación, escena, emisor, destinador, oyente audiencia, destinatario, propósitos resultados, propósitos metas, clave canales formas de habla normas de interpretación y géneros).

Los folkloristas se han concentrado en la delimitación del contexto. Richard Bauman (1983: 367) propone al trabajador de campo organizar los datos del contexto sobre seis ejes: contexto del significado, institucional, del sistema comunicativo, la base social, el individual, situacional, mientras que Kaivola-Bregenhoj (1992) diferencia los contextos: situacional, lingüístico, cultural, cognitivo y genérico. Por su parte, Barre Toelken (cit. Dan Ben-Amos 1993: 215) distingue los siguientes contextos: de actuación inmediata, social, psicocultural, físico y temporal (ocasión en la que tiene lugar la actuación) y Alan Dundes (1988) diferencia entre la textura, el texto y el contexto. Instancia, esta última, que

---

164. Charles Morris Foundations of the Theory of Signs, 1938.

165.http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761556096/Charles_Sanders_Peirce.html Charles S. Peirce Reasoning and the Logic of Things: the Cambridge Conferences Lectures of 1898. Edited by Kenneth Laine Ketner, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.

para él da cuenta "porque un texto determinado se usa en una situación determinada." [166] Pero en general, se lo asume como un registro separado que involucra el campo de acción dentro del cual se manifiesta un hecho focal. Ello implica decisiones acerca de qué incluye el contexto y cuáles son sus fronteras con respecto al hecho focal. De allí la proliferación de ejes y dimensiones a contemplar. En ocasiones cuando se lo trata de concretar en una investigación empírica, éste queda relegado a todo aquello exterior al discurso, lo extradiscursivo, como si fuera una instancia no implicada en el discurso y recae su determinación en un trabajo de reconstrucción objetiva que realiza el investigador en base a un realismo epistemológico, que lo reifica. En lugar de este procedimiento, se ha operado con una perspectiva diferente afín a la que expone Gregory Bateson (cit. Charles Goodwin and Alessandro Duranti, 1992:23) de tomar en cuenta como los participantes en la interacción son capaces de enmarcar su conducta. Ésta se apega a como quienes producen el discurso, en este caso los artesanos, van generando activamente el contexto del mismo e indicando las dimensiones de éste que dan sentido al discurso expresado. Son las fuerzas económicas, los condicionamientos institucionales, las orientaciones políticas, la interacción con los agentes sociales del entorno material y social que ellos destacan en sus discursos los que indican la percepción que tienen de los mismos y sus efectos en la constitución de sus identidades. De allí que al atender a los detalles textuales, éstos posibilitan dilucidar de qué manera los artesanos entienden colectivamente el mundo en el que actúan. Como lo señalara Herman Bausinger (1980: 19) con referencia al contexto textual:

"Debe notarse que la mayoría de los rasgos que consideramos contextuales- se reflejan de una manera o de otra en el texto mismo. ...no voy a decir que definitivamente el 'texto' es la cosa, sino que la observación minuciosa del contexto textual permite al estudioso decir algo no sólo sobre el texto, sino sobre el medio en el cual se relató la historia..."

166. Alan Dundes op.cit. p.34

Optar por esta alternativa, supera las discusiones acerca de si los contextos de producción de los discursos de los informantes son naturales, artificiales o inducidos, como expusiera Kenneth Goldstein (cit. Ben-Amos, 1993:219), poniendo al trabajo etnográfico o de la entrevista como contextos de menor valor en términos de la autenticidad de dicha producción. Omitiendo el papel del investigador como activador de la misma y contribuyente a la generación de contextos para su concreción. En el caso de las entrevistas propuestas a los artesanos constituyen instancias en la que ellos manifiestan el compromiso que ostentan con respecto a su identidad laboral en relación con ese otro entrevistador - investigador que es parte de la sociedad en la que se inscriben. Las entrevistas resultan significativas para los artesanos para fortalecer su posición en la comunidad y presentar al otro aquellos aspectos con los que él y su grupo se identifican.

Las perspectivas del contexto inscriptas en los discursos de los artesanos que se destacan en el presente trabajo no están libradas a intenciones deliberadas y arbitrarias de los sujetos ni son asumidas como autónomas. Dado el enfoque teórico del Folklore adoptado, se indaga como en su producción se interpretan los condicionamientos institucionales –que exceden al grupo y los constituyen y ubican socialmente. Opción teórica que se centra en la conexión de los discursos de los artesanos con discursos sociales e históricos instituidos, que condicionan los que ellos producen. Al situarse el análisis en la intersección [167]entre los discursos particulares de un grupo sobre sí mismos y aquellos con los que son interpelados socialmente posibilita superar las controversias que plantean la polarización entre por un lado, el microanálisis que sustentan los interaccionistas simbólicos, quienes conciben lo social en el marco de la interacción simbólica entre los individuos, y la comu-

167. Intertextualidad que se sustenta en la organización dialógica del lenguaje, que señala Bajtin (1983), por la que una emisión de un texto o relato puede yuxtaponer lenguajes extraídos de y que invocan ambientes lingüísticos y socioculturales diversos.

nicación desplegada como el proceso social por el que se constituyen simultánea y coordinadamente grupos e individuos, olvidando que los individuos no han construido las categorías sociales que hacen intervenir en la interacción y la comunicación. [168] Por otro lado, el macroanálisis, representantes del estructuralismo marxista, como Althusser (1974), consideran que los grupos sociales -a quienes se identifica con las clases sociales- son soportes pasivos de estructuras económico sociales, que tienen su propia lógica. Los auténticos «sujetos» sociales para ellos no son quienes vienen a llenar sus lugares, ni son los papeles que desempeñan o los acontecimientos que producen a la manera del interaccionismo, sino ante todo las propias posiciones del espacio estructural definido por las relaciones de producción materiales.

La ejecución de la propuesta que ha orientado este trabajo avanza sobre la articulación entre las visiones que tienen los agentes sociales de sí mismos como grupo (nivel microsocial) y la categorización institucional que socialmente soportan (macrosocial). Las mismas no son asumidas como dos instancias separadas sino ligadas a partir de su intersección concreta. Superando la polarización entre quienes privilegian ontológicamente a los actores sociales o los que dan prioridad a la estructura.

Como se evidencia si bien en el inicio de este trabajo se planteó a los artesanos como un grupo objetivo localizado espacial y ocupacionalmente, su tratamiento analítico se fue desplazando hacia una noción más próxima a la que Max Weber formula para la comunidad. Para él las relaciones comunales son aquellas en las que la "orientación de la acción social...se basa en un sentimiento subjetivo de las partes de la pertenencia...."[169] es decir, del sentido de perte-

---

168. El objetivismo estructuralista sostiene que la realidad social es "obra contingente e incesante "de actores sociales competentes que construyen de continuo su mundo social a través de sus ingeniosas prácticas organizadas de la vida cotidiana afirma Garfinkel cit por Pierre Bourdieu y Löic J.D. Wacquant (1995:19)
La sociedad aparece como el producto de las decisiones, acciones y actos de conocimiento de individuos conscientes para quienes el mundo resulta familiar y significativo.
169. Citado por James Bow , 2000 : 21.

nencia. Para ello se ha indagado en cómo a través de los discursos se plasman maneras de pensar, interpretar, saber, conocer, memorizar o categorizar el mundo, su entorno, otra gente, sí mismos y sus discursos y otras acciones que promueven dicho sentido de pertenencia. Sentido que genera afinidad entre quienes participan del mismo. Y que es reforzado por compartir experiencias del pasado común como se señala más arriba. Dentro de ese pasado se exalta la figura del hippie porque se asocia con el origen de las ferias en donde -en el presente- anclan su identidad los artesanos, legitimando sus acciones actuales en las precedentes. Es justamente en este manejo del pasado que presenta a los artesanos cuestionando normativas, funcionarios, competidores, la apropiación de su historia por otros, lo que los lleva a afectar las estructuras de poder, al reclamar por la distribución de este último como más abajo se detalla y a generar una conciencia de sí mismos. Por lo que más que operar con un grupo consolidado a priori, determinado estructuralmente, se avanzó en torno a como éste es el resultado de una práctica que los cohesiona. Proceso que James Brow (2000:21-22) denomina de comunalización, al que considera "progresivo y penetrante en la vida social." La noción de comunalización privilegia el proceso que realizan los artesanos -bajo condicionamientos institucionales- por crear y recrear su sentido de pertenencia y devenir como grupo en lugar de asumir a este último como una entidad establecida. Línea de pensamiento coincidente con la de Blache y Magariños de Morentin (1992) que sostiene que el grupo no se determina a priori sino a partir de quienes comparten un metacódigo en su comunicación, como se expuso en el capítulo 2.

La tercera conjetura que se planteó en este trabajo: Sí en los discursos sociales los artesanos expresan una identidad laboral diferencial, entonces se podrán inferir tendencias que contribuirían a la reproducción o a la transformación social de su actividad laboral, también, resultó productiva. Justamente a través de esa imagen diferencial que los artesanos activan de sí mismo en procesos de identificación – los ha llevado a acciones que han contribuido a transformar condiciones de su actividad laboral tales como la eliminación del

CUIT,[170] han logrado revertir cambios institucionales volver a jurisdicción de la Secretaría de Cultura, bloquear la sanción de leyes atinentes a su actividad que consideraban que los perjudicaba, organizarse bajo la forma de una asociación civil en defensa de sus interés. [171]Asimismo, han desarrollado nuevos ámbitos de legitimación pública como la inclusión de las artesanías urbanas en el museo. Por otro lado, mantienen criterios propios en torno a la distribución de jerarquías del campo artesanal, los controles sobre la acumulación y distribución del capital del conocimiento de los oficios y de la comercialización, la movilidad laboral horizontal.

El conocimiento alcanzado permite pensar en la posibilidad de diseñar políticas públicas que no se formulen desde las ofertas burocráticas sino atendiendo a las demandas que exhiben los agentes concretos que incluye, como es el caso de los artesanos, que incentiven la capacidad creativa instalada, difundan el trabajo artesanal, consoliden los puesto de trabajos que ellos crearon, contribuyan a generar públicos ávidos de sus producciones y potencien el capital de conocimiento, de trabajo, de organización social que poseen. Esta distinción ha sido posible de realizar porque en el trabajo analítico propuesto se focalizó en cómo se entiende la identidad ocupacional para los artesanos en relación con la categoría que socialmente le es atribuida. Ello demandó primero dudar acerca de la homología entre la identidad auto asignada y la categoría exo atribuida. Luego dilucidar cómo a través de un proceso histórico social se fue codifi-

---

170. Ley 150 del Código Fiscal año 2000 Título II Impuesto sobre los Ingresos Brutos Cap. II Exenciones art 125 inc. Art. 10.Artículo 116.- Están exentos del pago de este gravamen:... 10. Los ingresos de Artesanos feriantes comprendidos en la Ordenanza N° 46.075 y los dependientes de la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos radicados en la Feria del Patio del Cabildo, provenientes de las ventas de sus propios productos Artesanales.

171. Los artesanos de la Plaza Manuel Belgrano han organizado la Asociación Civil Feria Artesanal Plaza General Manuel Belgrano

cando, homogenizando e institucionalizando la categoría artesano, por lo que ha llegado a ser objeto de tomas de posición oficiales con sanciones de ordenanzas, decretos y leyes. En una segunda instancia indagar acerca de como se construyen a sí mismos los agentes sociales en torno a dicha categoría -quién merece el apelativo de artesanos, cuál es su frontera y a quiénes incluye/excluye-. Operación en la que los artesanos son capaces de poner de manifiesto el poder de enunciar lo enunciado institucionalmente.

Esta modalidad de abordaje significó en el plano del análisis contravenir cánones clásicos de la ciencia, que prestan atención solo a lo constituido y desatienden la representación e interpretación subjetiva del propio ser social. Exigió un cuidadoso trabajo reflexivo, para indagar las rupturas, discontinuidades y transformaciones que sobre la categoría institucional operaban los artesanos como grupo. Al mismo tiempo puso en evidencia las implicancias políticas de la categorización artesanos en la auto identificación de los artesanos.

Sus resultados, también, conmueven formulaciones clásicas de la gestión de políticas públicas. Porque pone en evidencia que lo público no se agota en lo estatal, actores como los artesanos quieren participar plenamente en la política gubernamental desde su pertenencia laboral. Pero así como la participación de los artesanos debe situarse en el marco de un compromiso con el interés general, el Estado no puede dejar de atender los intereses de los artesanos en relación con actividades públicas. Por ello, requiere la organización de agendas de responsabilidad pública compartida que contemplen metas comunes que concilien el interés general y las demandas de los artesanos para desarrollar políticas temáticas. En tal sentido este libro aporta al conocimiento sobre la singularidad de la mirada que tienen los artesanos sobre su actividad que reclama por nuevos estilos de política y gestión con una mayor apertura hacia la participación concreta.

BIBLIOGRAFÍA

Abrahams, Roger A. 1968. Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. Journal of American Folklore; 81: 141-158.
Althusser, L.1974. Para leer El Capital, Siglo XXI, México, 1974.
Appadurai, Arjun. 1998. The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge University.
Apuntes estadísticos sobre la provincia de Córdoba para la Exposición Nacional de Córdoba 1869-187. Boletín Oficial Exposición Nacional de Córdoba; 6 Serie Memorias, 2.
Arfuch, Leonor.2005. Problemáticas de la identidad. Leonor Arfuch comp. Identidades, sujetos y subjetividades. Buenos Aires, Prometeo,21-44.
Aroin, Roland. 1996. Avant-propos, Ingénieuse Africa. Artisans de la récupération et du recyclage, catalogue d' exposition, Musée de la Civilisation, Québec Martine Segalen L'objet moderne: de la production sérielle à la diversité des usages. Ethonologie française; XXVI: 5-16.
Babcock, Barbara. 1988, At Home, No Womens are Storytellers: Potteries, Stories, and Politics in Cochiti Pueblo. Journal of the Southwest; 30 (3): 356-89.
Ball, Linda. 1996. Helping Students to Learn Independently in the Crafts. Arts Council of England.
Bajtin, Mijail.1983. Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI.
Bajtin, Mijail. 1987. La filosofía del proceder. Ciencias Sociales de la Academia de Ciencias de la URSS.,4.
Barth, Frederick. 1976. Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales. México, Fondo de Cultura Económica.
Bascom, William. 1954. Four Functions of Folklore. Journal of American Folklore; 67:333-348.
Bauman. Richard. 2000. "Actuación mediacional y la "autoría" del discurso. Patrimonio Cultural y Comunicación, Museo de Motivos Argentinos J. Hernández, 31-49. (Traducción: Fernando Fischman)

Bauman Richard. 2000. Las palabras de los otros y construcción simbólica de la modernidad. Patrimonio Cultural y Comunicación, Museo de Motivos Argentinos J. Hernández , 17-29.

Bauman, Richard ed.1992. Performance Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A communication centered Handbook, New York, Oxford University Press.

Bauman Richard and Charles L. Briggs. 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. Annual Review of Anthropology; 19:59-88.

Bauman, Richard. 1972. Differential Identity and the Social Base of Folklore. Américo Paredes and Richard Bauman, eds. Toward New Perspectives in Folklore. Publication Series of the American Folklore Society, Bibliographical and Special Series. Austin, University of Texas Press, 23:16-30.

Bauman, Zygmunt. 2003. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. Stuart Hall y Paul du Gay comps. Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires, Amorrortu editores, 40-68.

Bausinger. Herman.1990. Folk Culture in World of Technology. Bloomington, Indiana University Press.

Bausinger, Herman. 1980. "On Contexts." Folklore on Two Continents. Bloomington, Trickster,273-278.

Beck, Horace P. 1972. "Las ocupaciones norteamericanas." El retorno de los juglares México. Editores Asociados, 95-112.

Ben- Amos, Dan. 1972. "Toward a Definition of Folklore in Context," Américo Paredes and Richard Bauman, eds. Toward New Perspectives in Folklore. Publication Series of the American Folklore Society, Bibliographical and Special Series (23). Austin, University of Texas Press, 3-15.

Ben- Amos, Dan. 1993."Context in context." Western Folklore 52: (2,3,4).209-226.

Bendix, Regina.1999. Desde el fakelore a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del folklore americano. Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA. Oiartzum Auspoa-Sendoa, 259-297.

Benjamin, Walter. [1936] 1973. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Ininterrumpidos. Madrid, Taurus, 17-59. http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/2003/09/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de.html (8-4-2007)
Berreman, George. 1975. Bazar Behavior Social identity and Social Interaction in Urban India. George De Vos and Lola Romanucci Ross eds. Ethnic Identity Cultural Continuities and Change. Palo Alto Cal, Mayfield Publishing Company,71-105.
Bialogorski, Mirta. 2004. Entrevista a Inés Far La artesanía urbana como patrimonio cultural. Temas de Patrimonio, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 10:157-182
Blache, Martha. 2000. Configuración de la memoria colectiva en un grupo laboral. Temas de Folklore: Tradición, Identidad y “Actuación”. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 17-33.
Blache Martha y Juan A.Magariños de Morentin. 1991. "Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica". Revista de Investigaciones Folklóricas; 6: 16-19.
Blache Martha y Juan A. Magariños de Morentin. 1992. "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore 12 años después" Revista de Investigaciones Folklóricas; 7: 29-34. http://www.investigacionesfolcloricas.com (8-3-2006)
Bodei, Remo. 1995. Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad, filosofía y uso político. México, FCE.
Bourdieu, Pierre y Löic J.D. Wacquant. 1995. Respuestas por una antropología reflexiva. México, Ed. Grijalbo.
Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996. “Género, intertextualidad y poder social”. Revista de Investigaciones Folklóricas, 11: 78-108.
Brow, James. 2000. Notas sobre comunidad, hegemonía y los usos de pasado. El habla en interacción: La comunidad. Etnolingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 21-30.
Bruner, Jerome. 2003. La Fábrica de historias. Derecho, literatura, vida. México, Fondo de Cultura Económica
Bruner,Jerome. 1996. Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. Barcelona, Gedisa.
Burrough Stepehn. 2002 From Learning to Earning Connecting Art,

Craft And Design in Higher Education with the Creative Industries: A Review of Regional Issues. Arts Council of England http://209.85.165.104/search?q=cache:tvtybNIWh04J:www.arts-council.org.uk/documents/publications/315.pdf+learning+art+crafts&hl=es&ct=clnk&cd=35&gl=ar&client=firefox-a (10-6-2008)
Cáceres Freyre, Julián. 1967. "Biografía de un artesano popular: el santero Andrés J. Arancibia." Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología: 5; 115-142
Caggiano, Sergio. 2005. Lo que entra en el crisol Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios. Buenos Aires, Prometeo.
Candau, Joel. 2006. Antropología de la memoria. Buenos Aires, Nueva Visión.
Catálogo de la Exposición de la I Bienal de Artesanías de Buenos Aires.2005. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
Catálogo de la primera exposición representativa de artesanías argentinas. 1968. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.
Cellini, Benvenuto. Autobiography of Benvenuto Cellini, (1840-1893) John Addington Symonds Trans.. The project Gutenberg Etext 7clln10.txt.Etext 4028 produced by Norman Wolcott http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/8clln10.txt (5-5-2005)
Clifford, James and Marcus, G.E eds. 1991. Retóricas de la antropología, Jucar.
Connerton, Paul. 1999. How Societies Remember. Cambridge, Cambridge University Press.
Corominas, Juan. 1961. Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos.
Cortazar Augusto Raúl, 1976. Ciencia Folklórica Aplicada. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
Cortazar, Augusto Raúl 1975. Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural Teorías de Folklore en América Latina Caracas INIDEF,47-86
Cortazar, Augusto Raúl. 1949. El Carnaval en el Folklore Calchaquí.

Buenos Aires, Sudamericana.
Cousillas, Ana María 2004. El ciclo “De la Feria al Museo”: notas sobre la experiencia de exposiciones de artesanías urbanas curadas por artesanos en el Museo de Arte Popular del GCBA. Temas de Patrimonio, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 10: 47-58.
Creative Research Group. 2007.The Arts Debates Findings of Research among the General Public .http://www.artscouncil.org.uk/artsdebate/ArtsDebate_public_findings_report.pdf (7-10-07)
Curtis, Hinsley, 1991. The World as Marketplace Commodification of the Exotic at the World´s Columbian Exposition, Chicago, 1893. Ivan Karp y Steven D. Lavine ed. Exhibiting Cultures The Poetics and Politics of Museum Display. Smithsonian Institution Press, 344-365
Denzin, Norman and Yvonna Lincoln. 1994. Handbook of Qualitative Research Sage Publication.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. 1930. Madrid, Espasa Calpe; III y XXIX.
Deveraux, George, 1975. Ethnic Identity: its Logical Foundation and its Dysfunction. George De Vos and Lola Romanucci Ross eds. Ethnic Identity Cultural Continuities and Change. Palo Alto Cal, Mayfield Publishing Company,42-70.
Ducrot O. y Tzvetan Todorov. 1986. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires; Siglo XXI.
Dundes, Alan. 1988. “Textura, texto y contexto.” Serie de Folklore Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 7: 29-48.
Echeverría Cecilio y Ramón Contreras. 1869-1871 Informe sobre la provincia de Corrientes. Boletín Oficial Exposición Nacional de Córdoba. 6, Serie Memorias. 2, 111-112
Eggleston J. 1998. Learning Through Making and Learning and Making Conference Report Crafts Council of England.
Fatas, G. y M. Borrás. 1980. Diccionario de términos de arte y arqueología, 4ª Edición, Guara Editorial http://www.almendron.com/arte/glosario/glosario_e.htm.(28-04-2007).

Filippova Olga. 2005. “Anti-Orange Discourses in Ukraine: A Cy-

ber-Ethnography of the Politica Opposition." First Annual Danyliw Seminar in Contemporary Ukrainian Studies University of Ottawa (Canada) September 29 - October 1, 2005 .http://www.ukrainianstudies.uottawa.ca/pdf/P_Filippova_Danyliw05.pdf. (6-6-2008).
Filmich, María Isabel.1998. Enunciación. Buenos Aires, Eudeba.
FFSS99, Workshop I The Politics of Textualisation 2000 FF Network for the Folklore Fellows; 19. http://www.folklorefellows.fi/netw/ffn19/politics.html (22-7-2008)
Honko, Lauri. 2000. Toward the Ethics of Textualisation FF Network for the Folklore Fellows; 20. http://www.folklorefellows.fi/netw/ffn20.html (22-7-2008)
Femenías, Blenda. (1998) Ethnic Artists and the Appropriation of Fashion: Embroidery and Identity in Caylloma, Perú. Chungara, 30:2
Foucault, Michel. 1985. La arqueología del saber México, Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI.
Forte, Maximilian C. 2002. "We are not extinct": The revival of Carib and Taino identities, the internet, and the transformation of offline indigenes into online 'N-digenes'. Sincronía pring. http://sincronia.cucsh.udg.mx/CyberIndigen.htm (3-3-2008)
Gobellina Brumana, Fernando. 1994. "Notas sobre la identidad en la antropología." Antropología Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográfico; 8: 5-30
Goodwin, Charles and Alessandro Duranti. 1992. Rethinking Context: an Introduction. Alessandro Duranti and Charles Goodwin ed. Rethinking Context, Language as an Interactive Phenomenon Cambridge, Cambridge University Press, 1-42
Gramsci, Antonio.1967. Literatura y vida nacional. Madrid, Península.
Green, Archie. 1972. "Los trabajadores en el amanecer: la tradición del trabajo." El retorno de los juglares México. Editores Asociados, 387-406
Grossberg, Lawrence. 2003. "Identidad y estudios culturales ¿no hay nada más que eso?" Stuart Hall y Paul du Gay comp, Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires, Amorrotu editores, 148-180.

Guber, Rosana. 2001. La etnografía. Método, campo y reflexividad.

Buenos Aires, Norma.
Guiddens, Anthony. 2003. La constitución de la sociedad. Buenos Aires, Amorrortu editores.
Giddens, Anthony y Jonathan Turner. 1990. La teoría social, hoy. México, Alianza.
Hall, Stuart.2003. "Introducción: ¿quién necesita identidad?" Stuart Hall y Paul du Gay comps Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires, Amorrortu, 13-39.
Hall, Stuart. 1993. "La hegemonía audiovisual" Silvia Delfino comp. La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia. Buenos Aires, La marea, 86-92.
Halperin, Rhoda. 1996. "Rethinking the Informal Economy: implications for regional analysis". Research in Economic Anthropology; 17:43-79
Halbwachs, Maurice.1992. "Fragmentos de la memoria colectiva." Revista de Cultura Psicológica; 1(1): 5-13.
Halbwachs, Maurice. [1925] 1952 "Les cadres sociaux de la mémoire." Les travaux de l'Année sociologique. Paris: Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf (30-06-3005)
Herrera, R. Neve E. 1992. Artesanía y organización social de su producción. Santafé de Bogotá, Cendar.
Herder, Johann Gottfried von 1784. Materials for the Philosophy of the History of Mankind. http://www.fordham.edu/halsall/mod/1784herder-mankind.html. (8-7-2008)
Honko, Lauri.1998."Textualizing the Siric Epic." FF.Communicationns Helsinki, Academia Scientiarum Fennica; 264.
Honko, Lauri. 1980. "The formation ecotypes." Nikolai Burlakoff & Carl LIndahl, eds. Folklore in Two Continents: Essays in Honor of Linda Degh. Bloomington, Indiana Tricksters; 280-285
Honko, Lauri.1998."Textualizing the Siric Epic." FF.Communicationns Helsinki, Academia Scientiarum Fennica; 264
Horowitz, Donald. 1975. "Ethnic Identity." Nathan Glazer and Da-

niel P, Moynihan eds. Ethnicity. Theory and Experience. Harvard University Press; 111-140.
Hymes, Dell. 1975. “Breakthrough into performance.” D Hymes, D Ben-Amos, KS Goldstein eds. Folklore: Performance and Communication. Mouton.
Hymes, Dell. 1975. “Folklore's Nature and the Sun's Myth.” Journal of American Folklore; 88: 345-369.
Hymes, Dell. 1964. Introduction: Toward Ethnographies of Communication. American Anthropologist, New Series, 66: 6, 1-34.
Hymes, Dell. 2000. “Modelos de interacción entre el lenguaje y la vida social.” Etnografía del Habla: Textos fundacionales. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 43-78.
Isaacs. Harold R. 1975. “Basic Group Identity: The idols of the Tribe.” Nathan Glazer and Daniel P, Moynihan eds. Ethnicity. Theory and Experience. Harvard University Press, 29-52.
Jansen, William Hugh.1959. “The Esoteric-Exoteric Factor in Folklore.” Fabula; 2: 205-211
Kahan. Miriam. 1995. “Heterotopic Dissonance in the Museum Representation of Pacific Island Cultures.” American Anthropologist; 97: 2, 324-338.
Karp Y. and Steven D. Lavine ed. 1991. Exhibiting Cultures The Poetics and Politics of Museum Display. Washington London Smithsonian Institution Press.
Keyes, Charles.1981. Ethnic Change. Seattle, University of Washington Press.
Kuspit, Donald. 2007. Art Values Or Money Values Artnet Magazine. http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-6-07.asp (3-3-2008)
Laclau, Ernesto; y Chantal Mouffe.1987. Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia. México, Siglo XXI.
La artesanía urbana como patrimonio cultural.2004. Temas de Patrimonio Cultural 10. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Lahire, B. 2006. El espíritu sociológico. Buenos Aires, Manantial.

Limon J.E and M.J Young.1986. "Frontiers, settlements and Development in Folklore Studies 1972-1985." Annual Reviews of Anthropology; 15: 437-460

Lindlof, T. R.1995. Qualitative communication research methods. Thousand Oaks, California, EE.UU. Sage Publications.

Levi-Strauss, Claude. 1981. La identidad. Seminario Interdisciplinario. Madrid, Ed.Petrel.

Longoni Ana y Mariano Mestman. 1996. "Tucumán arde. Una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta." Causas y Azares; 1:75-89.

Lowenthal David. 1985. The Past is a Foreign Country. Cambridge, Cambridge University Press.

Magariños de Morentin , Juan Ángel .1975. Curso de Semiología Estructural. Buenos Aires IAEL.

Magariños de Morentin, Juan A. 1994. "El código folklórico en la narrativa oral" Revista de Investigaciones Folklóricas; 9: 14-17.

Magariños de Morentin Juan A. 1991. Esbozo semiótico para una metodología de base en ciencias sociales. IICS Investigación, 6.

Malinowski, Bronislaw [1944]. 1967. Una teoría científica de la cultura. Buenos Aires. Sudamericana.

Marshall, Howard Wight. 1970. "Mrs. Westfall's Baskets Traditional Craftmanship in Northcentral Missouri." Jan Harold Brunvand ed. Readings in American Folklore. New York, Norton & Company, 168-191

Martín Barbero, Jesús .1987. De los Medios a las Mediaciones. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Masotta, Oscar. 1967. El "pop art". Buenos Aires, Columba.

McGuckin, Erick. 1997. "Tibetan Carpets." Journal of Material Culture; 2(3): 291-310.

Nuevo Diccionario de Americanismo. 1993. Dirg Günther Haensch y Reinhold Wemer Instituto Caro y Cuervo Santafe de Bogota; 2.

Oring, Elliot.. 1994. "The Arts, Artifacts and Artifices of Identity." Journal of American Folklore; 107: 211-223.

Ortiz Renato. 2002. Otro territorio. Ensayos sobre el mundo con-

temporáneo. Universidad Nacional de Quilmes.
Papousek, Dick. 1997. “El significado flotante de las artesanías en México.” Visión Americanista de las Artesanías, Quito, CAB, 53-68.
Peerin, Michel. 1997. “El arte de las molas entre los indios Kuna.” Visión Americanista de las Artesanías. Quito, CAB, 161-178.
Peña, José María. 2004. “Ferias y Exposiciones. Dos experiencias Plaza Francia y Patio del Cabildo.” La artesanía urbana como patrimonio urbano. Temas de Patrimonio Cultural 10. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires,103-110.
Peterson Royce, Anaya. 1982. Ethnic Identity: Strategies of Diversity. Bloomington, Indiana University Press.
Romero Brest, Jorge. 1969. El Arte en la Argentina. Últimas décadas. Buenos Aires, Paidós.
Place, Pascual. 1869-1871. “Estadística de Tucumán.” Boletín Oficial Exposición Nacional de Córdoba 6, Serie Memorias, 347-348.
Plattner, Stuart.1998. A Most Ingenious Paradox. The market for Contemporary Fine Art. American Anthropologist; 100 (2), 482-493.
Prego, Carlos A. 1992. Las bases sociales del conocimiento científico. La Revolución cognitiva de la ciencia. Buenos Aires, CEAL.
Price Richard and Sally Price. 1995. Executing Culture Musé, Museo Museum, American Anthropologist; 97 (1),97-109.
Redfield, Robert. [1947] 1978. La sociedad Folk. Introducción al Folklore. Buenos Aires, CEAL, 37-64.
Restany, Pierre. 1982. La otra cara del arte Buenos Aires, Rosenberg.
Restany. Pierre. 1967. Superlund: Un Panorama du Present, une Philosophie du Futur, Lunds Konstall, Sweden, Curator, Pierre Restany, Group exhibition, Environment Catalogue in Swedish and in English, text Pierre Restany, preface Eje Hogestatt.Klund.
Ricoeur , Paul . 2006. Del texto a la acción. México, Fondo de Cultura Económica.
Ricoeur, Paul .1996. Sí mismo como otro. Siglo XXI.
Rodríguez Rodríguez. Rodolfo J. 2005. “Abducción en el contexto del descubrimiento científico.” Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, XLIII: 109/110pp. 87-97.http://www.vinv.ucr.

ac.cr/latindex/filos-105/087_rodriguez.pdf (6-6-2008)
Rosaldo, Renato. 1998. Cultura y verdad, Nueva propuesta de análisis. México, Grijalbo.
Rotman, Mónica.1997. "Artesanías y ferias urbanas: identidad y consumo." Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano; 17:159-169.
Rotman, Mónica. 1993-1994. "Artesanos de la ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad." Relaciones de la Sociedad Argentina; XIX: 117-123.
Saussure, Ferdinand de. 1945. Curso de Lingüística General. Buenos Aires, Losada.
Schwint, Didier. 2005. La routine dans le travail de l´artisan Ethnologie Françoise; XXXV (3): 521-529.
Searle, John R.1997. La construcción de la realidad social. Buenos Aires, Paidós.
Shaffir William B. and Robert A. Stebbins eds. 2001 Experiencing Fieldwork. An inside View of Qualitative Research. Sage Publications, Focus Edition.
Silverstein, Michel.[1976] 2004. "Conmutadores, categoría lingüísticas y descripción cultural." Estudios sobre contexto. Etnolingúística. Facultad Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 35-77
Sniadecka-Kotarska M. 1997. "Las artesanías otalaveñas. Entre la tradición y el mercado. "Visión Americanista de las Artesanías. Quito, CAB, 217-226.
Spicer, Edward H.1971."Persistent Cultural Systems." Science; 19:174 (4011), 795-800.
Sunkel, Guillermo.2002. "Una mirada otra. La cultura desde el consumo." Daniel Mato (comp.). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc (30-10-2008).
The Arts Debates Findings of Research among the General Public, 2007. London, Arts Council England.http://www.artscouncil.org.uk/artsdebate/ArtsDebate_public_findings_report.pdf (30-10-2008).
Tokman, Victor. 1987. El sector informal hoy: El imperativo de ac-

tuar. OIT / PREALC,314.
Turner, Victor.1987. The Anthropology of Performance. New York, PAJ Publication.
Vygotsky, L.S. 1978. Mind and society: The development of higher mental processes. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Wolf Knuts, Ulrika.1999.On the history of comparison in folklore studies. http://www.hanko.uio.no/planses/Ulrika.html (25-10-2008).
Zsuzsa, Gille and Seán and Ó Riain. 2002. "Global Ethnography." Annual Reviews of Sociology; 28:271–295..http://www.sociol.unimi.it/docenti/semi/documenti/File/Global%20ethnography.pdf (6-6-2008)

Diarios y revistas

Ayrolo, Ana. 2000. Propuesta para una feria mejor. La Nación Suplemento Belgrano marzo 30.
Artesanos. "Ni Hippies ni faloperos" 1973. Revista Primera Plana, agosto 9.
http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto012.htm (14-6-2008)
BIDAMERICA 1998, 25 (5), 2-3
Sitios de internet
Cerámica para vivir. Entrevista a Elizabeth.Clemente.
www.mundoartesanal.com.ar/entrevistas/ (13-11-2000)
Redefining Craft
http://www.redefiningcraft.com/?page_id=68 (11-10-2007)
Entrevistas para Los hijos no reconocidos de la ciudad de Mariano Abrach http://www.dialógica.com.ar/unr/redaccion1/male/archivos/cat_2005.php (7-7-2008)
Feria Artesanal de Plaza San Isidro
http://www.artesanos-sanisidro.com.ar/home.html consultada el 6-6-2008-